U d'/of OTTAWA
39003003321154

x
x x

Je n'ai pas encore vu, à l'Odéon, la reprise de Troïlus et Cassida, ~~drame romanesque~~ de Shakespeare, cette pièce parodique et déconcertante, ~~et qui paraît sembler inattendue dans l'œuvre de la part du dramaturge anglais~~, et qui a sans doute étonné l'audace du traducteur ~~et~~, M. Vedel, et de M. Antoine lui-même, puisqu'ils ont un devoir altéré ~~le texte en~~ le dénouement en retranchant l'épisode de l'assassinat d'Hector.

On sait que Shakespeare y tourne en dérision la plupart des héros de la guerre de Troie, et il faut comprendre, je crois, cet ouvrage comme une paraphrase ou un accompagnement ironique des paroles par les actes. La lecture en est attrayante, savoureuse et souvent émouvante : quelques-uns des plus éloquents ~~morceaux~~ passages de Shakespeare ~~sont~~ se trouvent dans cette satire ~~non seulement~~ des ~~belles paroles~~ grands mots. Il espère pouvoir bientôt vous rapporter l'impression qu'elle fait à la scène Steinlen

Fac-simile de l'écriture
de
PIERRE GILBERT

Mars 1912

La forêt des Cippes

ESSAIS DE CRITIQUE

tome II

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE DEUX CENT CINQUANTE EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS SUR PAPIER DE FIL VERGÉ DES USINES D'ARCHES

N° 107

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.
Copyright by Madame Pierre Gilbert Crabos.
1918

ERRATA

tome II

Page 116, dans le titre : *Pierre Veber.*
Page 136, dans le titre : *Divorçons.*
Page 375, 3e ligne : *Elles datent de 1906* (les plus anciennes pages de ce recueil).
Page 382, 1re ligne : *du moins.*
Page 388, dernière ligne du second paragraphe : *Bartholomé.*
Page 393, note 2. A la liste, établie en *décembre 1917*, des manifestants contre la glorification de Rousseau, ajouter les noms de Claude Couprie, avocat à la Cour d'appel, et de Pavie, employé de banque.
Page 411, ligne antépénultième du second paragraphe : *André du Fresnois.*
Page 422 : le morceau est à dater du *2 juin 1912.*

DU MÊME AUTEUR

LE ROI, dans *le Voyage d'histoire militaire de Mgr le duc d'Orléans en Bohême*, par le GÉNÉRAL BONNAL, préface et conclusion de CHARLES MAURRAS (1 vol., *Nouvelle Librairie nationale*).

LA VALEUR DE LA SCIENCE SOCIALE, dans les *Études sociales et politiques* du Cercle Joseph de Maistre (1 vol., *Nouvelle Librairie nationale*).

PIERRE GILBERT

La forêt des Cippes

ESSAIS DE CRITIQUE

II

THÉATRE CLASSIQUE, CORNEILLE, RACINE, MOLIÈRE
MARIVAUX, JEAN MORÉAS
CHRONIQUE DE LA SCÈNE EN 1912
GÉNÉRALISATIONS
ALFRED CAPUS, MAURICE DONNAY, EUGÈNE BRIEUX, PAUL HERVIEU
HENRY BATAILLE, HENRI LAVEDAN, FRANÇOIS DE CUREL
LES IDÉES DRAMATIQUES ET L'ŒUVRE D'ALBERT GUINON
— APPENDICE —

Car nous aimons à raisonner,
mais sur la vie...
P.G.

AVEC UN FAC-SIMILE DE L'ÉCRITURE

Avertissement et Notes
par
SON AMI ***E. M.***

PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE ÉDOUARD CHAMPION, ÉDITEUR
5, QUAI MALAQUAIS, 5
MCMXVIII

Universitas
BIBLIOTHECA

3356 711
#309

PQ
139
.C65
1918
v.2

AVERTISSEMENT

Les idées dramatiques de Pierre Gilbert.

AVERTISSEMENT

pour le tome II

LES IDÉES DRAMATIQUES DE PIERRE GILBERT

Il est digne de remarque que dans l'œuvre de Pierre Gilbert, prématurément arrêtée, la critique dramatique ait donné la matière de tout un second volume. Ayez égard au nombre différent des pages : elles sont dans une proportion que Gilbert, s'il avait pu vivre, aurait longtemps maintenue. Il y a seulement lieu de rappeler que vouée à la critique des idées, des livres et des mœurs, tentée par le roman et peut-être par le théâtre lui-même, cette plume pouvait aussi être appelée à rédiger de ces Actes qui expriment la volonté de l'État.

Comme dans le premier tome, la chronologie a commandé la distribution des éléments.

Il était indiqué de classer dans la première partie tout ce que Gilbert a écrit du théâtre classique français, en groupant sous le même titre ce qui traitait d'un même auteur. La seconde déroule un tableau de la Scène parisienne en 1912, où j'ai si peu retranché qu'on y retrouvera jusqu'au souvenir d'un été brûlant.

*Les généralisations publiées l'année suivante par l'*Action française *dans sa revue, Gilbert les donnant comme le complément de sa chronique hebdomadaire au journal, ont été placées à la suite, c'est-à-dire au début d'une troisième et dernière partie, par une exception unique à l'ordre des temps.*

Leurs couleurs luxueuses cachant les imperfections de détail à la faveur d'une illumination de conte de fée, les théâtres donnent une sorte de bonheur que, de Stendhal à Pierre Gilbert, jamais Français n'aura pu négliger. Ils réunissent, en un même petit espace et vibrants sous l'empire de mille sentiments, tous les éléments de la société d'une époque. En 1912, le spectacle de la salle autant que celui qui s'allait jouer sur la scène engageait aussi Gilbert dans un ordre de réflexions par où son action politique se trouvait légitimée. S'adressant aux hommes assemblés, le théâtre est « la forme sociale par excellence de l'art littéraire ». Or cet enivrant théâtre était menacé en France pour des causes tout ensemble littéraires et sociales. Gilbert en bataille [1].

Sans compter ces premiers plaisirs de l'honnête homme et du partisan curieux de nombrer l'adversaire, d'autres raisons le mènent au théâtre : l'amour même de l'art dramatique.

L'art dramatique représente l'homme aux prises avec l'homme plus directement qu'aucun autre, et il a droit par là à l'attention la plus vive. Il représente l'homme aux prises avec l'homme par le moyen du dialogue, sans plus, et d'un dialogue dont la qualité particulière mérite aussi l'examen. Créée par l'esprit, moins pour reproduire authentiquement les conversations de la vie quotidienne que pour trahir des voix intérieures, les monologues des cœurs antagonistes et complices, la parole humaine au théâtre, dira Gilbert, tiendra « le rôle de la fatalité ». Observation souveraine qui fait

1. V. notamment *Impression de rentrée*, p. 185. — Prenant après Lucien Moreau la chronique dramatique de l'*Action française*, Gilbert observait que dans « la décadence avérée » du théâtre contemporain, l'extrême misère des ouvrages et l'avilissement du goût coïncidaient avec une publicité effrontée et la démission d'une critique oubliant les devoirs de sa charge. Et il loue son prédécesseur de les avoir remplis avec sa tranquille autorité, donnant au public un sentiment de sécurité incomparable. Lucien Moreau, disait Gilbert, a usé de ses qualités « avec une exquise modération et même cette indulgente et narquoise ironie qui trahit une force sûre d'elle-même. »

comprendre que la tragédie française ait eu recours à la poésie, comme devra faire le théâtre moderne, même pathologique, s'il veut exprimer l'action sur l'homme du mystère terrestre et divin [1]. Chargée de fournir, par cet unique moyen de la parole dialoguée, une illusion parfaite de la vie humaine, la poétique dramatique intéresse à proportion de sa difficulté, si grande qu'il n'y a « peut-être pas de plus sévère discipline de l'esprit. » Rappelez-vous le travail de composition de Phèdre. « Portée jusqu'à ces cimes, l'intelligence semble un miracle ou quelque émouvant défi [2]. »

Il n'y a pas de critique dramatique sans une théorie du dialogue : Gilbert renouvelle le sujet avec une force d'expression, un tour, qui répondent à la force de la pensée. Il y joint une curieuse théorie du temps comme facteur du drame, considéré et accepté non dans sa durée mais dans son pouvoir de modification morale, dans son action psychologique qui le fait paraître jouant un rôle, parfois le premier [3]. Qu'un acte soit psychologiquement la suite de l'autre. Moins de variations sentimentales dans le *Cid* que dans *Bérénice*, mais deux duels, deux batailles distraient. Le sablier n'est point juge de l'unité de temps.

L'exemple de Gilbert prouverait que la tradition des siècles, l'autorité de l'expérience heureuse n'enseignent pas la timidité. Personne ne tire comme lui la langue aux idoles.

Contre l'opinion reçue comme loi par nombre de critiques, à qui trop d'exemples commerciaux donnent apparemment raison, il pense que tout roman contient un sujet de pièce, qu'il y a erreur grave à croire le contraire, mais qu'il faut seulement découvrir ce sujet. Contre un préjugé des meilleurs amateurs contemporains il jugera que les auteurs font bien d'écrire en vue d'un acteur et que cette idée de la personne vivante qui prêtera sa voix et son corps à la personne

1. Voir notamment, pp. 264 et 265.
2. *Jean Racine*, t. I, p. 48.
3. *Les idées dramatiques et l'œuvre de M. Albert Guinon*, p. 337 et suiv.

imaginaire ne peut que seconder l'écrivain qui travaille pour Madame Réjane, à l'exemple de Racine.

Contre un sentiment trop répandu par les prestiges de l'école naturaliste et réaliste, Gilbert conteste la « nécessité » du dénouement. Il en faut un. Comme des autres circonstances du drame, dont elle est seulement la dernière, il n'exige que sa vraisemblance. De l'état de discorde où l'exposition nous présente les personnages, les péripéties nous conduisent à un état d'équilibre momentané : le dénouement. Salutation de l'auteur à son public, dira-t-il un jour de verve, avec la gracieuse vivacité du XVIIIe siècle. Et plus sérieusement, un autre jour, dans l'une de ses remarques de grammairien psychologue : « Il n'y a pas de raison que le *dénouement* nous oblige — comme les mots sont bien faits ! » Entre personnages bien venus plusieurs dénouements sont possibles, comme dans la vie [1]. Au théâtre comme dans le roman [2] la *nécessité* des circonstances n'est qu'artifice. N'exigeons que la vérité des caractères.

La vérité des caractères, un point de vue ferme et des moyens rigoureusement purs. Faute d'un point de vue fixe d'où considérer l'univers, l'homme qui fait une œuvre dramatique risque de copier la réalité morale à la manière de ces premiers dessinateurs lorsque, pensant reproduire la réalité physique, ils dessinaient « à côté d'un nez de profil, un œil vu de face ». Et pour mettre sous les yeux du spectateur ces « cas d'espèce », son seul domaine, l'auteur dramatique qui ne veut pas courir à un échec n'essaiera point « de moyens empruntés à des arts autres que le sien. » La parole dialoguée lui prescrit ce « beau et commun langage » qui servit à Rousseau pour l'aveu de circonstances extraordinaires et des sentiments les plus singuliers, à Racine pour

1. N'y aurait-il pas intérêt, sur ce sujet, peut-être contesté, à faire appel au témoignage de M. Paul Claudel, en raison des versions différentes qu'il a données de la fin de l'*Otage* ?

2. Voir, au tome I, le Plaidoyer pour Madame Bovary.

faire entendre même les « démons élémentaires » du désir, et qui peut donc suffire aux plus subtils et raffinés.

Les pièges les plus séduisants, ceux de la musique, seront évités, car au théâtre « l'émotion, le pathétique, toutes ces répercussions intérieures » que le poète dramatique est tenté d'envier au musicien, n'ont pas à être produits par les sons. Par la *situation*. Se vouant à la mort Iphigénie, et Polyeucte récitant les stances, font s'élever de la foule assemblée « un accompagnement perceptible [1]. » Sainte diversité des arts pour produire la même beauté.

Dernier point : il n'y a nulle part plus fines et profondes remarques sur les différents publics qui se sont succédé dans les salles de théâtre au XIXe siècle, jusqu'à ce public contemporain, suspendu dans une attente jusqu'ici presque vaine. Je recommande à l'attention du lecteur, comme une grande page, celle où Gilbert découvrant ce « groupe français assez homogène d'hommes d'affaires, financiers, chefs d'industrie, avocats, ingénieurs, rompus au maniement des hommes, habiles à se soumettre les choses » définit l'objet de son attente : un jeu compliqué, la vraisemblance la plus rigoureuse, une extrême précision dans l'imagination, une passion de l'observation psychologique, et la part de la fatalité réduite autant que possible par la force de l'esprit et de la volonté. *Homo, homini lynx...*

Ces idées qui reviennent sous la plume de Gilbert, il pensait les présenter au public dans le corps d'un volume où il aurait repris, et parfois revisé, la plupart des chapitres qu'on va lire, lorsque se précipita l'assaut ennemi [2].

Chaque fois que Gilbert traite de l'un des chefs-d'œuvre de notre art classique, le lecteur sentira qu'il parle en maître, rompu dans la fréquentation des deux grands siècles et des

1. Voir en appendice, une analyse et un commentaire magistral du *Phalène* de M. Bataille, notamment p. 449 et suiv.
2. V. Appendice XVII.

Anciens. Soit qu'il montre Corneille dans Nicomède affranchi par son génie des règles ordinaires du dialogue dramatique, soit qu'il indique un curieux parallèle de Molière et d'Euripide, soit qu'il dise des chœurs d'Athalie « qu'ils donnent l'angoisse du dénouement et font flotter autour du drame divin l'incertitude particulière de l'homme », soit que traitant deBajazet, il semble épuiser le sujet par une analyse de l'Art unique et l'étude des caractères [1], soit que nommant le théâtre de Marivaux la Comédie des Aveux il définisse son style avec une chance inconnue avant lui, soit enfin que menant Bérénice au bord de la rampe il lui découvre un visage nouveau, vous verrez partout le sensible bonheur d'un homme enivré de considérer, dans les miracles de l'art, les images et la palpitation de la vie.

Cependant le théâtre classique ne remplit chez lui qu'un assez petit nombre de pages. Il s'était donné, au moins d'abord, la tâche d'appliquer à la production dramatique contemporaine ces mêmes principes généraux, fruits de l'expérience, dont l'ensemble constitue le classicisme.

Le lecteur verra qu'il y a réussi et que ce livre, unique du genre dans le jeune mouvement de renaissance littéraire, est à ce compte d'un prix inestimable.

E. M.

1. Surtout de Roxane : *toutes les croix de la femme dédaignée*, p. 20.

I. — THÉATRE CLASSIQUE

II. — CHRONIQUE DE LA SCÈNE EN 1912

III. — GÉNÉRALISATIONS

IV. — APPENDICES

THÉATRE CLASSIQUE

SUR CORNEILLE

Nicomède.

La Comédie-Française ayant donné cette tragédie le 6 juin 1912, à l'occasion du 306e anniversaire de Corneille.

La destinée de cette tragédie mériterait un chapitre particulier, tant elle fut bizarre. De toutes les grandes œuvres de Corneille, *Nicomède* a peut-être été la moins souvent jouée, bien qu'à chaque résurrection son succès ait été éclatant. On ne peut donc attribuer qu'à sa mauvaise étoile le peu de persévérance des directeurs de théâtre à la maintenir sur l'affiche. Mais sa mauvaise étoile tient peut-être à ce que *Nicomède* se range dans une classe intermédiaire et ambigüe, entre la grande série de l'époque héroïque *Le Cid-Polyeucte*, et les œuvres déjà secondaires comme *Rodogune* et *Pompée*. Cette tragédie est seule à son rang, et cela fait sans doute que la postérité ne prit jamais la peine de déterminer ses justes honneurs.

Par exception, l'intrigue de *Nicomède* peut tenir en peu de lignes. La rappellerons-nous ?

Nicomède, fils de Prusias, roi de Bithynie, aime Laodice, reine d'Arménie. Mais à leur hymen, un double obstacle s'oppose. D'une part, la réunion de deux royaumes sous un seul sceptre inquiète Rome qui, par son ambassadeur Flaminius, traversera ce projet. De l'autre, Arsinoé, seconde femme de Prusias, suscite

des obstacles à ce mariage, sous couleur de favoriser l'amour de son propre fils Attale pour Laodice, mais en réalité afin de pousser Nicomède à la révolte, de le brouiller avec son père et d'obtenir pour Attale la succession de Prusias. Nicomède a commis une première faute en quittant l'armée sans permission, pour dénoncer au Roi un complot dont lui, Nicomède, faillit être victime et qui lui fut (mais faussement) révélé par deux hommes d'Arsinoé, Zénon et Métrobate. L'intrigue, assez ténue, roule, en dernière analyse, sur la déposition de ces deux traîtres : traduits devant le Roi, confirmeront-ils la version de Nicomède ? Ou bien respecteront-ils jusqu'au bout le pacte conclu avec Arsinoé, et après avoir amené Nicomède à la Cour par le moyen de fausses révélations, se prétendront-ils subornés par le prince, afin de le perdre ?

Toute l'intrigue tient dans cette incertitude. Mais il est bon de dire qu'elle retient fort peu la curiosité du spectateur, qui n'y pense guère. Car *Nicomède* se passe presque entièrement en discours et altercations : c'est là que réside tout son intérêt, et il est permis de penser que la pièce ne fut écrite que pour ménager ces chocs violents et sonores de personnages éloquents et même grandiloquents. Quelques-uns des plus beaux discours, disons mieux, les plus beaux discours de Corneille, se trouvent dans *Nicomède*. Et c'est très explicable. L'action ici tient peu de place. Les sentiments sont invariables ; les caractères ne se laissent pas entamer ; à telles enseignes que sans le coup de théâtre optimiste de la péripétie finale, la pièce ne pouvait se terminer que par l'égorgement sauvage et sans grandeur du plus noble par le plus fort. Comment, dans ces conditions, faire se rencontrer pendant cinq actes des personnages qui manifestement ne peuvent échanger que des invectives ou bien des voies de fait ? C'est ici que triomphe le génie ora-

toire de Corneille. Il leur a fait échanger des défis, des réponses et des ripostes. Car il ne peut plus être question de dialogue. Les répliques de *Nicomède* échappent par plus d'un côté à la définition du dialogue dramatique, qui est de ne faire parler les acteurs qu'en vue d'un résultat qui consiste soit à modifier les sentiments, soit à promouvoir l'action. Il ne serait peut-être pas très difficile de démontrer qu'une intention persuasive est impliquée dans tout vrai dialogue de théâtre : voyez Racine ou Marivaux. Au contraire, les personnages de *Nicomède* ne prennent manifestement plaisir qu'à battre le fer de l'adversaire, sans aucun espoir de le désarmer : l'usage de la parole leur est un exercice agréable, excitant, et ils s'y livrent comme à un sport, ou, si l'on préfère, comme à un jeu. Relisez la tragédie, et voyez si chaque acte n'a pas pour centre une altercation de pur luxe : premier acte, altercation entre Attale et Nicomède, à la faveur de l'ignorance, assez invraisemblable, où Corneille a voulu laisser Attale de la vraie qualité de son interlocuteur, pur morceau de bravoure, sans utilité pour l'action; mais en somme, très beau cliquetis d'armes. Second acte : altercation entre Nicomède et Flaminius; troisième acte : entre Laodice et Flaminius; quatrième : entre Nicomède, Prusias et Arsinoé; cinquième : entre Arsinoé et Laodice. Que d'ailleurs ces tournois soient en eux-mêmes les plus beaux du monde, c'est ce que je regrette de n'avoir pas le loisir de faire admirer : mais je veux qu'on m'en sache un admirateur. Corneille a dépensé là plus de verve, d'ingéniosité et d'intelligence politique, il a trouvé plus de mouvements, plus de périodes et de ces mots soit pleins d'héroïque fanfaronnade, soit marqués au sceau de la plus haute et pratique sagesse; enfin, il a été plus cornélien par le ton qu'en aucune autre de ses pièces, *Cinna* peut-être excepté. Par moments, on a bien l'impression que le

grand tragique s'amuse lui-même à « faire du Corneille ». Et pourtant cela reste toujours de très grand style. Il y a là une fermeté raisonneuse et même rocailleuse à quoi il ne faut pas craindre d'assigner un trop haut prix : à travers elle, on croit percevoir le timbre du poète, qui devait être d'un si beau métal.

Et puis, il arrive à ses personnages, ce qui arrive toujours à des adversaires trop habituels, surtout s'ils luttent, comme on dit, à armes courtoises (et la parole en est une, plus même qu'il ne semble). Il arrive donc aux personnages de *Nicomède* ce qui arrive, mon dieu, aux avocats d'un même barreau, ou bien aux escrimeurs en renom : ils s'estiment pour leur talent; et de l'estime aux ménagements, il n'y a jamais un très long chemin. Il règne forcément entre ces hommes de même emploi une confraternité qui peut tenir lieu de sympathie et oblige chacun à se respecter dans la personne de son collègue. J'ai dit que le dialogue cornélien était dénué d'intention persuasive : les héros de Corneille discourent entre eux pour le seul plaisir de faire sonner la cuirasse de l'adversaire, non pour le manœuvrer, l'entamer, le surprendre. De là, quelque froideur possible, ou, ce qui revient au même, une chaleur factice. Mais leur satisfaction à obtenir une bonne riposte et à la rétorquer, comme aussi l'entente tacite qui leur fait observer la règle du jeu, enfin cette espèce de regard de complicité qu'ils semblent échanger au plus fort de la passe d'armes, tout cela crée l'illusion que ces âmes en lutte ont réellement prise l'une sur l'autre et s'étreignent et s'embrassent plutôt qu'elles ne font carrousel. Par ainsi, les personnages perdent cette excessive indépendance qui les eût isolés superbement les uns des autres; ils se commandent mutuellement, et le ressort de leurs actions et réactions réciproques, s'il est unique, s'il ne consiste guère que dans le souci d'équilibrer pour le

plaisir des juges et témoins les phases d'une belle joute oratoire, n'en produit pas moins son effet, qui est de conjuguer les mouvements des acteurs. Aussi Corneille semble-t-il mettre sa dilection dans le meilleur orateur et dialecticien, ou plus exactement, il fait honneur de ses plus beaux discours à son héros préféré : le luxe et l'éclat du verbe semblent donc bien correspondre, dans son esprit, à la générosité des sentiments, comme aussi à la vraie puissance, ainsi qu'en témoigne le dénouement. La contagion de magnanimité qui, en dernier lieu, réconcilie tous les acteurs sous l'ascendant de Nicomède et convertit les fourbes, les traîtres et les médiocres à sa grandeur d'âme, signifie, autant que le triomphe du jeune prince, celui des nobles discours. Et c'est dans tous les sens qu'il faut entendre que Nicomède a le dernier mot.

Je ne viens point ici montrer à votre haine
Un captif insolent d'avoir brisé sa chaîne ;
Je viens en bon sujet vous rendre le repos
Que d'autres intérêts troublaient mal à propos.
Non que je veuille à Rome imputer quelque crime :
Du grand art de régner elle suit la maxime,
Et son ambassadeur ne fait que son devoir
Quand il veut entre nous partager le pouvoir...

Donne-t-on plus galamment le salut des armes ? Et ce Nicomède soulageant son grand cœur par de l'éloquence, trop amoureux peut-être du trop beau timbre de sa voix, que fait-il, nouvel Orphée, que de charmer les monstres par ses périodes balancées ? Ce dénouement aveuglément optimiste, il ne faudrait pourtant pas l'imputer entièrement au prestige de ce ténor. Corneille sentait un autre souci : la peur de compromettre dans une sanglante intrigue la majesté du nom romain. Le père d'Horace et de Cinna se tenait réellement pour

comptable de l'honneur immaculé de Rome et du Sénat: le refus de ternir une si belle gloire, comme d'anéantir les grandes leçons de politique qu'en leur nom il avait prononcées, le contraignit à un dénouement qui ménageât sa susceptibilité romaine ; et, par conséquent, à un dénouement heureux :

> Nous autres, réunis sous de meilleurs auspices,
> Préparons à demain de justes sacrifices,
> Et demandons aux dieux, nos dignes souverains,
> Pour comble de bonheur l'amitié des Romains.

L'inévitable à-propos, dû, cette année, à la plume de M. Levaillant, exaltait (oh ! pas bien haut !) Corneille éducateur de héros. Corneille fut certainement un de nos plus curieux hommes de théâtre ; pour éducateur, on le dit, je crois, quand on pense vite [1].

1. Le lecteur deux fois surpris reprendra le tome I, à la préface. « Prusias, disait finalement Gilbert critiquant le jeu de Sylvain dans ce rôle, figure dans la pièce la politique de l'expectative et, en somme, du bon sens ; il n'est pas douteux que, politiquement, le roi a raison contre Nicomède ; sa seule disgrâce est de posséder une âme médiocre que son fils éclipse sans pitié. *Il plaisait à Corneille de sacrifier en lui la raison à l'héroïsme* ; cependant il n'était pas du caractère du grand homme de le sacrifier bassement. » — E. M.

SUR RACINE

Les Chœurs d'Athalie.

Athalie se distingue des autres tragédies de Racine, et même d'*Esther*, en ce qu'on y voit représentée, non pas une crise d'âme, mais une crise politique et religieuse. Et encore que cette crise doive intéresser extraordinairement tout cœur chrétien puisque, comme l'écrit Racine, il s'y agit « non seulement de conserver le sceptre de la maison de David, mais encore de conserver à ce grand roi cette suite de descendants dont devait naître le Messie » ; cependant, comme dans toute la conduite de l'action il est nécessaire de faire sentir la main de Dieu, on pourrait craindre sans doute que la grandeur du spectacle enflammât l'intelligence sans émouvoir assez le sentiment. Les chœurs y ajoutent un élément certain d'humanité.

Indiquant le moment où l'émotion produite par l'espoir ou la crainte des desseins de Dieu ne se contient plus, ils marquent comme un *sommet* pathétique de l'action. Ils sont, sous leur forme vive, un état d'esprit représenté ; état d'esprit actif, car la tension même et la ferveur des âmes doivent mériter le triomphe final. Joint qu'ils voilent, comme d'un brouillard de larmes, le développement un peu rectiligne de l'action, donnent l'angoisse du dénouement et font flotter autour du drame divin l'incertitude particulière de l'homme. Et nul

mieux que Racine n'eut sans doute l'intelligence de son œuvre (ce qui prouve bien qu'on ne peut être introduit que par l'intelligence au sentiment de la beauté racinienne), lorsqu'il écrivait encore : « Ajoutez à cela que cette prophétie (*de Joad*) sert beaucoup à augmenter *le trouble* dans la pièce par la consternation et par les différents mouvements où elle jette le chœur et les principaux acteurs. »

En résumé, ils ont une valeur particulière d'émotion et de pathétique, étant la partie la plus *humaine* de la tragédie, et en même temps ils ont une haute destination religieuse et spirituelle, étant chargés de nous représenter constamment la grandeur et l'incalculable portée d'un drame dont dépend la rédemption du monde. Il faut d'ailleurs mettre à part le chœur du quatrième acte, qui ne pouvait être qu'un long cri d'effroi, alors que déjà résonnent « la trompette des cruels Tyriens » et « les cris des barbares soldats » :

Triste reste de nos rois,
Chère et dernière fleur d'une tige si belle,
Hélas ! sous le couteau d'une mère cruelle
Te verrons-nous tomber.....

Il serait facile de montrer, par mille exemples, qu'à tous égards, il n'y a pas d'art plus intelligent que celui-là.

Et y en eut-il jamais de plus émouvant, de plus naturel ni de plus sensible ? Jamais aucun art plus simple a-t-il mieux répondu à une idée plus périlleuse : ressusciter le chœur antique ? Jules Lemaitre a eu bien raison de remarquer que ces chœurs, dont il admire la beauté, « valent moins par l'expression que par le mouvement lyrique ». Comment mieux dire que Racine a exactement réussi en ce qui convenait ?

Sûreté de mouvement et fermeté d'accent, vivacité et variété des rythmes, simplicité, ingénuité, fraîcheur

de l'expression qui semble ainsi mieux courir, on y trouve tout ce qui peut échauffer le sentiment.

Ecoutez comme cela « part » bien :

O mont de Sinaï, conserve la mémoire
. . . . . .
Dis-nous, pourquoi ces feux et ces éclairs...
. . . . . .
Venait-il renverser l'ordre des éléments ?
Sur ses antiques fondements
Venait-il ébranler la Terre ?

Vous qui ne connaissez qu'une crainte servile,
Ingrats, un Dieu si bon ne peut-il vous charmer ?
Est-il donc à vos cœurs, est-il si difficile
Et si pénible de l'aimer ?

Les derniers vers nous rendent, en outre, la douceur de Racine, cette douceur mouillée et pourtant traversée d'une flamme, qui lui fit craindre d'avoir rendu trop aimables ses peintures de la passion.

Par instants, les nerfs des belles Israélites ont comme besoin de se détendre et leur imagination s'accorde d'aimables repos :

Tel en un secret vallon,
Sur le bord d'une onde pure,
Croît à l'abri de l'aquilon,
Un jeune lis, *l'amour de la nature.*

Ce qui est sans doute encore mieux senti que vu.

Que du Seigneur la voix se fasse entendre,
Et qu'à nos cœurs son oracle divin
Soit ce qu'à l'herbe tendre
Est, au printemps, la fraîcheur du matin.

Tel est parfois le « mouvement lyrique » que certains vers ne peuvent pas être dits. Ils chantent tout seuls, ils portent la voix. Ce début, par exemple :

Quelle Jérusalem nouvelle
Sort du fond du désert brillante de clartés !

Quels beaux sujets de chants aussi ! Voyez comme l'amour de Dieu tourne la passion en lyrisme. En même temps que, chez Racine, le sentiment s'épurait, le rythme s'assure et se nuance. Rien de violent ; mais quel don de soi encore !

D'un cœur qui t'aime,
Mon Dieu, qui peut troubler la paix ?
Il cherche en tout ta volonté suprême,
Et ne se cherche jamais.
Sur la terre, dans le ciel même,
Est-il d'autre bonheur que la tranquille paix
D'un cœur qui t'aime ?

Voix émouvantes de Saint-Cyr, ces chœurs nous rendent vos accents !

Iphigénie.

Il est bien certain que le sacrifice d'*Iphigénie* n'est pas une aventure commune : l'idée en est même horrible et difficile à soutenir. Mais la tragédie a précisément pour objet de représenter de grandes actions et d'exciter des sentiments que soulève rarement le train ordinaire de la vie. En outre, elle ne peint l'homme que sous l'impression, la menace ou le coup du malheur. Elle exige des infortunes exceptionnelles.

Mais elle demande aussi la vraisemblance, l'accord de

ces termes opposés lui permettant, seul, de frapper l'imagination et d'exciter la terreur.

Or, Racine, qu'on voudrait faire passer pour une espèce d'idiot, d'ailleurs harmonieux, n'a jamais eu de plus grand souci que celui de la vraisemblance. Le personnage d'Eriphile, dans cette même *Iphigénie*, a été inventé pour satisfaire à ces exigences. « Quelle apparence, écrit Racine, que j'eusse souillé la scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie. » Rien n'est d'ailleurs plus variable que l'idée que les hommes se font de la vraisemblance. *Andromaque* avait bien choqué les contemporains de Racine par la violence et la « férocité » de Pyrrhus. Et Racine s'en excusait ainsi dans sa préface : « J'avoue qu'il n'est pas assez résigné à la volonté de sa maîtresse et que Céladon a mieux connu que lui le parfait amour. Mais que faire ? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans. Il était violent de son naturel. Et tous les héros ne sont pas faits pour être des Céladons. » Le détracteur de Racine[1] n'en pense pas moins, il est vrai, que Racine « a simplement fait dialoguer dans son théâtre les personnages conventionnels des romans à la mode. Son génie poétique a donné souvent un charme ineffable (?) aux inventions de Mlle de Scudéry ».

Quant à savoir si, par l'invention d'Ériphile, Racine a rendu son poème vraisemblable, je ne veux là-dessus que le témoignage du conférencier qui trouve le « quatrième acte presque entièrement admirable ». Malgré sa résistance aux impressions du beau, aurait-il été touché par ce quatrième acte, si Racine, par ses préparations et sa composition sérieuse, n'avait porté la situation à un

1. La conférence de M. René Fauchois à l'Odéon, en octobre 1910, donna le signal d'une bataille littéraire dont on retrouvera le détail à la fin du volume. Voir Appendice XIV. — E. M.

degré de pathétique et d'humanité dont les plus insensibles ne peuvent éviter la contagion ? Seulement, Racine n'a-t-il pas, en effet, obtenu ce résultat au prix de quelque lenteur, voire de quelque complication ? C'est une question de goût ; M. René Fauchois ne la pose même pas.

Iphigénie peut être regardée comme un ambigu des deux « poétiques » raciniennes, celle d'*Andromaque* et celle d'*Athalie*, pour choisir les types les plus purs. Dans l'une, l'homme contribue seul à son malheur ; dans l'autre, la divinité mène l'action (formules d'ailleurs trop brèves pour être tout à fait rigoureuses).

Or, *Iphigénie*, au point de départ et au dénouement, oracle et miracle, découvre bien la main des dieux immortels ; mais il n'est pas douteux que dans la pensée de Racine, Ériphile devait aussi mériter son trépas et que toutes les péripéties, sauf la catastrophe, sont l'œuvre des personnages mêmes. Ainsi la source d'émotion est double ; et il peut demeurer dans l'esprit du spectateur quelque hésitation ou quelque incertitude.

C'est pourquoi il est permis de placer *Iphigénie* un peu au-dessous des plus parfaites tragédies de Racine.

Mais ce défaut n'est imputable qu'à une admirable conscience d'artiste ; il témoigne d'un excès de scrupule. Et il montre le sérieux de cet art que M. Fauchois juge « superficiel » et qui nous paraît répondre, au contraire, à tout ce qu'on doit attendre des *ouvrages de l'esprit*.

Aussi bien, il nous reste à parfaire la définition de la tragédie : la tragédie n'a pas, proprement, pour objectif de représenter le malheur ; elle n'est pas purement action et drame ; elle est surtout poésie, parole, voix de l'âme ; son essence, c'est le dialogue, qui exprime tout ce que l'excès du malheur peut arracher au cœur de

l'homme, elle traduit l'homme transfiguré et transporté par l'infortune ; elle surprend l'éclair jaillissant du choc de deux âmes orageuses, sous la menace d'un ciel d'airain.

Bajazet.

Pour la reprise à l'*Odéon*, en janvier 1912, de cette tragédie.

La dernière fois que *Bajazet* tint l'affiche, ce dut être, sauf erreur, ce sinistre jeudi de l'incendie du Théâtre Français. Si l'on doit attribuer à quelque frayeur superstitieuse son long exil de la scène, l'Odéon vient donc d'interrompre la prescription. Et l'on doit s'en féliciter.

Par la rapidité et la clarté de l'intrigue, par la violence, la nudité, voire la crudité des sentiments, par l'heureuse simplicité du style, *Bajazet* a pu passer pour la plus dépouillée et la plus véhémente des tragédies raciniennes. Le sujet brutal, vous le connaissez : Bajazet et Atalide, amants en secret, se cachent de l'esclave Roxane, favorite du sultan, de qui dépend et leur liberté et leur vie et qui a déclaré sa passion pour Bajazet. Atalide décide Bajazet à feindre pour Roxane un amour qui lui ouvrira les portes du cachot et l'accès même du trône des sultans. Elle-même se fera auprès de Bajazet l'intermédiaire de Roxane pour la mieux entretenir et perdre dans son erreur. Ce sujet brille donc par l'audace. Mais écoutez Racine : « Il me semble qu'il suffit de dire que la scène est dans le Serrail. En effet, y a-t-il une cour au monde où la jalousie et l'amour doivent être si bien connus, que dans un lieu où tant de rivales sont enfermées ensemble, et où toutes ces femmes n'ont point

d'autre étude, dans une éternelle oisiveté, que d'apprendre à plaire et à se faire aimer ? » Mais il y a les hommes, de moins de souplesse et qui posent des pas un peu lourds sur des trames un peu subtiles. « Les hommes, vraisemblablement, n'y aiment pas avec la même délicatesse, explique Racine. » La rudesse de Bajazet, en effet, gâtera tout. Vous savez la suite et qu'on y respire parfois une assez forte odeur de ménagerie. Malgré cela, *Bajazet* à la scène plaît moins que je ne croyais (ce qui n'empêche pas que ce soit un chef-d'œuvre). — Pourquoi ?

C'est la seule tragédie de ce poète, où les sentiments demeurent immuables et où, en aucun moment, le spectateur n'hésite à leur endroit. L'intérêt pathétique alors se rassemble entièrement autour de cette incertitude : Roxane fera-t-elle étrangler Bajazet ou Bajazet abusera-t-il Roxane ? Incertitude qui ne nous inspire qu'une curiosité désintéressée : car nous demeurons indifférents au sort de ces personnages, dont la rusée sauvagerie nous étonne plus qu'elle ne nous émeut. J'excepte, bien entendu, le vizir Acomat qui, pour l'amour de son génie, fait trembler pour ses jours, ce maître homme que Voltaire appelait « l'effort de l'esprit humain ». Mais si, à part Acomat, les périls des héros nous laissent froids, sans doute, c'est que d'aucune manière on ne voit de moyen d'éviter la sanglante boucherie ; et c'est que le caractère des héros, principalement des héroïnes, ne réussit pas à nous mettre avec eux de complicité. Condorcet, dont l'autorité paraîtra inattendue, mais dont la rectitude de jugement est ici bien remarquable, a clairement aperçu tout cela : « Dans *Bajazet*, Roxane n'est point intéressante (c'est-à-dire *sympathique*) ; elle trahit Amurat, son amour et son bienfaiteur ; sa passion est celle d'une esclave violente et intéressée ; mais cette passion est peinte par un grand

maître. » Et il reproche à *Bajazet* cet autre défaut « de ne laisser l'idée d'aucun dénouement heureux. » Du moins la pièce « est-elle susceptible de plusieurs dénouements ».

Racine savait tout cela, et c'est merveille de le voir rudoyer sa matière. Tout ce qui lui manque du côté des caractères, un peu trop entiers jusque dans la duplicité, il le regagne du côté de l'intrigue, simple sans doute, mais étonnamment mouvementée. Suivez l'action depuis le premier soupçon de Roxane et l'arrivée d'Orcan, porteur d'un nouvel ordre de livrer Bajazet au supplice. Roxane éprouve Atalide par le fatal message. Atalide se trahit :

Ma rivale à mes yeux s'est enfin déclarée.

Une esclave lui dérobe le billet de Bajazet qui illumine Roxane. Acomat, averti alors par Roxane, décide de livrer en faveur de Bajazet le suprême combat. Dernière entrevue de Roxane et de Bajazet. La mort de Bajazet est résolue, puis celle d'Atalide. Mais

Le rebelle Acomat est maître du palais.

C'est à Roxane de craindre. Acomat paraît. Il cherche Bajazet dont on ignore le sort. Nouveau coup de théâtre : Roxane a été poignardée de la main même d'Orcan. Osmin confirme la nouvelle et annonce la mort d'Orcan :

Orcan qui méditait ce cruel stratagème,
La servait à dessein de la perdre elle-même ;
. . . . . .
Nos bras impatients ont puni son forfait
Et vengé dans son sang la mort de Bajazet.
— Bajazet ! Que dis-tu ? — Bajazet est sans vie,
L'ignoriez-vous ? — O ciel !...

Atalide se tue. Tout cela presque en un acte.

Jamais Racine ne se montra plus habile dramaturge, — parce qu'il n'en eut plus jamais besoin. C'est l'unique fois, par exemple, qu'il eut recours à cet artifice du billet perdu. Et cela encore est très significatif.

Non moins habilement, il prévient le danger du caractère de Roxane, qui risque de refroidir la sympathie ; il le nuance assez pour laisser l'intérêt en suspens. Car ce serait une erreur de prendre contre Roxane le parti d'Atalide. Roxane n'est pas l'héroïne aux passions élémentaires qu'on imagine volontiers. Toutes les croix de la femme dédaignée, elle les porte, elle les souffre ; ses pleurs ne lui sont pas tirés par la seule sensualité et l'excès des jouissances ; elle verse toutes les larmes de la tendre passion et de la plus atroce douleur.

La sultane a suivi son penchant ordinaire,
. . . . . .
A peine ai-je parlé, que sans presque m'entendre,
Ses pleurs précipités ont coupé mes discours.
Elle met dans ma main sa fortune, ses jours,
Et se fiant enfin à ma reconnaissance, *etc*...

Et ce lamentable monologue, après la trahison découverte :

Avec quelle insolence et quelle cruauté
Ils se jouaient tous deux de ma crédulité !
Quel penchant ! quel plaisir je sentais à les croire !
Tu ne remportais pas une grande victoire,
Perfide, en abusant ce cœur préoccupé,
Qui lui-même craignait de se voir détrompé.

Elle est touchante. Avec une maniaque insistance, comme si le cœur servait à payer ces dettes-là, elle rappelle le souvenir de ses anciens bienfaits, parce que, dans son délire, elle n'a plus vraiment foi qu'en l'absurde.

A quelles profondeurs le poète nous entraîne! Voltaire, comparant Roxane à la Médée de Corneille, disait : « Le rôle de Roxane est le chef-d'œuvre de l'esprit et du goût dans un temps plus heureux : l'une est une statue grossière de l'ancienne Égypte; l'autre est une statue de Phidias. »

Aussi regrette-t-on peut-être de ne point assez voir en *action* un si bel animal. C'est tantôt un récit, tantôt un monologue, qui trahissent le secret de cette âme : ce n'est aucun dialogue. Et il n'y avait pas moyen autrement parce que, sauf Roxane, tous les personnages sont fourbes et menteurs : le dialogue n'eût rien rendu. Pourtant l'on se prend à désirer quelque scène de séduction, où Roxane se montrât humble, féline, caressante et flexible, et Bajazet presque touché de compassion; quelque chose comme le

Bajazet, écoutez; je sens que je vous aime,

mais plus poussé. Racine en eut probablement l'idée; pourtant, il attendit, pour libérer son audacieux génie, une occasion meilleure : *Phèdre*. Phèdre est vertueuse, partant plus sensible que Roxane : et ses souffrances sont aussi plus belles. Remarquez que dans tout le théâtre de Racine, Roxane et Phèdre figurent les seules amantes méprisées qui soient des femmes. *Bajazet* représente donc bien la première idée de *Phèdre*. A ce titre, je m'assure qu'on l'aimera doublement.

Le Caractère de Bérénice.

I

Il court sur la reine de Palestine les idées les plus fantastiques. On veut faire passer Bérénice pour une reine noble. Et il y a plus de cent ans que cela dure. « Femme tendre, sans être passionnée », dit l'un. Figure « toute de tendresse noble », dit l'autre. Et Mme Bartet accrédite encore cette opinion par le prestige d'un talent qui s'est mis au-dessus de la critique. Rien de terrible comme une comédienne, surtout officielle, qui a attrapé la distinction : rien ne l'en ferait plus sortir. Or, ici, son erreur est complète : Bérénice est une passionnée...

Quand Bérénice paraît, tout flatte sa passion, et, légère, le bonheur l'emporte jusqu'à la cruauté. Elle contraint, par tyrannie, Antiochus à se déclarer. Et, quand il a parlé, elle l'accable d'un pardon qui se croit généreux et qui n'est que féroce. C'est une folle d'amour, qui se livre au plaisir.

> Qui ? Moi le retenir !
> J'en dois perdre plutôt jusques au souvenir.

Elle n'est remplie que de son espérance, que de son égoïsme.

> De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?

Comme Titus lui marque peu d'empressement, elle le cherche et, dans le premier emportement, se plaint et boude (mon dieu, oui !)

Toujours la mort d'un père occupe votre esprit.

Tant d'inconscience décourage Titus, qui la quitte. Alors elle accuse Antiochus. C'est l'injustice même, mais qu'importe ?

Si Titus est jaloux, Titus est amoureux.

Et c'est tout ce qui compte. Dans la vie, cette femme donnerait des crispations. Mais Titus a de la vertu, il lui expédie en ambassadeur Antiochus, qui s'entend accueillir par ces mots :

Hé quoi ! Seigneur, vous n'êtes point parti ?

La délicatesse fait hésiter Antiochus, qui, pour ce nouveau scrupule, encourt de nouvelles rigueurs.

Et vos refus cruels, loin d'épargner ma peine
Excitent ma douleur, ma colère, ma haine.

Il parle. Bérénice l'accuse de perfidie.

Ce piège n'est tendu que pour nous désunir.

Cependant, ses nerfs prennent plus d'empire.

Phénice ne vient point ! Ah ! que cette longueur
D'un présage funeste épouvante mon cœur !

Mais Titus va venir. — Remettez-vous, Madame, demande Phénice,

et rentrez en vous-même.
Laissez-moi relever ces voiles détachés
Et ces cheveux épars dont vos yeux sont cachés.
Souffrez que de vos pleurs je répare l'outrage
— Laisse, laisse, Phénice : il verra son ouvrage.

Serait-elle coquette ? Titus paraît. Il allègue la raison d'État :

> Car enfin, ma princesse, il faut nous séparer.
> — Ah ! cruel ! Est-il temps de me le déclarer ?
> Qu'avez-vous fait ? Hélas ! *je me suis crue aimée.*

L'éternel procès de tendance ! Elle et elle seule ; les raisons de Titus, à aucun moment elle n'y répond. C'est le génie de Racine, qui n'a jamais voulu peindre qu'une femme ne se possédant plus. Bérénice n'est pas touchante ; elle est pitoyable et exaspérante. Quand enfin elle pense à Titus, c'est pour le tourmenter et entreprendre la plus cruelle épreuve ; elle veut que sa blessure saigne et s'assurer surtout qu'il souffre autant qu'elle-même.

> Que le jour recommence et que le jour finisse,
> Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
> Sans que de tout le jour je puisse voir Titus ?

Elle touche trop au vif; car Titus fléchit. Aussitôt, ce retour offensif :

> Ah ! Seigneur ! S'il est vrai, pourquoi nous séparer ?

Puis le grand argument :

> Vous ne comptez pour rien les pleurs de Bérénice.

Et cette dernière flèche :

> Si devant que mourir la triste Bérénice
> Vous veut de son trépas laisser quelque vengeur,
> Je ne le cherche, ingrat, qu'au fond de votre cœur.

Enfin, l'explication suprême ; résumons-la d'un mot : Bérénice n'est que ruse inconsciente. Elle n'oublie rien

de ce qui peut, non certes la servir, mais blesser Titus jusqu'à en obtenir le cri désiré.

> Avez-vous bien promis de me haïr toujours ?
> Vous m'aimez, vous me le soutenez,
> Et cependant je pars et vous me l'ordonnez ?
> .....J'abandonne *un ingrat qui me perd sans regret.*

Car elle ne veut pas tant sa félicité que de sentir joie ou martyre avec Titus. Titus excédé trouve ce qui la dompte et ce qu'elle attendait.

> Pour sortir des tourments, dont mon âme est la proie,
> Il est, vous le savez, une plus noble voie.
> .....Et je ne réponds pas que ma main à vos yeux
> N'ensanglante à la fin nos funestes adieux.

C'est tout ce que voulait la malheureuse. Elle se radoucit donc, parce que la résolution de Titus lui ravit tout espoir : sa résignation n'a rien d'héroïque. Enfin et surtout :

> *J'aimais, Seigneur, j'aimais. Je voulais être aimée.*

Cela, c'est tout Bérénice : l'éternel « M'aimes-tu ? »

II

C'est à tort, ai-je dit, qu'on affadit le rôle de la reine de Palestine, qui ne doit pas être jouée comme une princesse de Clèves. Et, pour réagir contre cette idée fausse, j'ai exagéré ; — un peu seulement et dans le sens juste, raisonnant en somme l'impression d'un contemporain qui trouvait que Bérénice « foule aux pieds la gloire », et faisant mon profit de l'avertissement de Racine : « Cette action, écrit-il dans sa *Préface*, est très fameuse dans

l'histoire ; et je l'ai trouvée très propre pour le théâtre, *par la violence des passions qu'elle y pouvait exciter.* »

Dans *Bérénice,* le tragique ne tient pas à l'angoisse du dénouement. Dès le second acte (et nous verrons pourquoi Racine n'avertit pas plus tôt), nous ne pouvons pas douter que Titus renverra la reine de Palestine. *Bérénice* est donc remplie des malheurs, des souffrances déchirantes non pas créées par le destin, mais sorties toutes vives du cœur des hommes. On y voit l'homme tirant de son propre fonds un surcroît d'atroces douleurs. Et c'est en quoi consiste le tragique de l'ouvrage.

Le dessein du poète ici ne paraît pas douteux. Pourquoi, par exemple, Titus ne paraît-il qu'au second acte ? En abandonnant la scène pendant un acte entier à la reine de Palestine et à Antiochus, Racine a tenu à peindre d'abord la sécurité de Bérénice et à faire entendre, qu'on me passe le mot, son bavardage amoureux, pour représenter la légèreté vibrante d'une âme passionnée qui se croit aux portes du bonheur. De même Antiochus, en ce premier acte un des héros de Racine peut-être les plus vivants et les plus énergiques, figure l'homme qui ne peut que mal prendre son temps et tentera la fortune en désespéré, dans l'instant qu'elle s'apprête à faire manquer jusqu'à sa meilleure chance. Ce premier acte doit donc essentiellement signifier la surprise de l'homme par le destin. Voici deux grandes âmes qui ne songent qu'à se déchirer, tandis que le malheur vole déjà sur eux. C'est un effet d'ironie tragique que Racine a ici recherché et qu'il développera au cours de son ouvrage.

Aussi, dans ce premier acte, il accentue la cruauté de Bérénice qui foulera la douleur du roi de Comagène, pressée de saisir son bonheur. Ses raffinements sont tout simples. A peine jette-t-elle sur les cendres de son amitié morte quelques phrases de dédain, tant elle a hâte de

se livrer à ses transports. Voilà des préparations de Racine.

Lorsque Titus paraît, il ne tait pas longtemps son parti arrêté : Bérénice sera renvoyée ; l'arrêt a toute la rigueur de la fatalité ; Titus l'explique au troisième acte.

Si le peuple demain ne voit partir la reine,
Demain elle entendra ce peuple furieux
Me venir demander son départ à ses yeux.
Sauvons de cet affront mon nom, et sa mémoire.
Et puisqu'il faut céder, cédons à notre gloire.

Et le même Titus expose très simplement en ces termes le sujet de la pièce (acte II, scène II) :

Résolu d'accomplir ce cruel sacrifice,
J'y voulus préparer la triste Bérénice.
Mais par où commencer ? Vingt fois depuis huit jours,
J'ai voulu devant elle en ouvrir le discours,
Et dès le premier mot ma langue embarrassée
Dans ma bouche vingt fois a demeuré glacée.

Ainsi le problème est de préparer la reine d'abord à recevoir la funeste nouvelle, puis à souscrire à son exil. Et le cas de conscience monarchique n'est à peu près pas posé. Sans doute, à plusieurs reprises, Rome, avec la dureté infrangible de ses lois, paraît à l'arrière-plan, courbant sous sa contrainte les héros du drame, mais leurs douleurs ne font pas trêve pour cela ; ils en tireront plutôt un nouveau prétexte de faire saigner leurs plaies ou, comme dit Bérénice, d' « aigrir *leur* désespoir ». Les complications que l'homme porte de son fait dans les affaires de la fatalité, voilà donc bien de quoi il s'agit.

L'inquiétude d'abord de Bérénice, puis le désespoir de son intelligence seront utilisés par le poète pour faire à ses amants d'atroces blessures. Puisque le destin a prononcé, ce roi, cette reine, cet empereur ne pour-

raient-ils, dira-t-on, au moins limiter ou endormir leurs souffrances ? Au contraire, le malheur s'aggrave par sa propre loi, et, loin de pouvoir y mettre obstacle, l'homme, spectateur impuissant, frappé de cette terreur dont vit la tragédie, avive encore de ses propres mains ses fatales douleurs.

Vous regrettez un père. Hélas, faibles douleurs !
... Moi, qui mourrais, le jour qu'on voudrait m'interdire
De vous... — Madame, hélas ! que me venez-vous dire ?

Le tragique ici consiste à donner l'impression que, quoi qu'ils puissent se dire, ces amants n'éviteront pas de se faire du mal : la tendresse même de Bérénice a une douceur de poison. « *Quel temps choisissez-vous ?* » gémit Titus. Le temps, en effet, est au malheur, et c'est le mot même de la situation. Mais Bérénice s'est elle-même blessée en croyant toucher son amant. Et son monologue du second acte, qui exprime superbement un état ambigu de sécurité traversée de pressentiments, se termine sur ce que je demande la permission d'appeler l'éclat de rire nerveux d'une femme qui s'étourdit.

Jusqu'au quatrième acte, c'est plutôt Titus qui cherchait Bérénice ; c'est elle, à présent, qui cherche l'empereur. « *Phénice ne vient point...* » Et, pendant les deux derniers actes, ils vont (qu'on me passe cette trivialité) s'accrocher l'un à l'autre pour se ronger le cœur, jusqu'à ce que, épuisés, à bout de force, ayant vidé leur misère et parcouru le cercle de leurs douleurs privées, ils s'abandonnent à cette raison d'État dont ils n'ont même jamais songé sérieusement à s'affranchir [1].

A partir du moment où Titus tranche dans le vif :

1. S'il était arrêté par l'apparente contradiction de cette idée et de la conclusion, le lecteur reverrait la Préface. — E. M.

« *Car enfin, ma princesse, il faut nous séparer* », c'est vraiment Bérénice qui prend la conduite de cette Passion. « *Hélas! que vous me déchirez!* » gémit Titus : tout le drame est là. Et il est encore remarquable que les premières paroles de Bérénice avertie répondent exactement aux dernières plaintes de Titus désespéré : « *Quel temps choisissez-vous?* » soupirait l'empereur. Et Bérénice : « *Ah! cruel! est-il temps de me le déclarer?* » Ou bien encore : « *Dans le temps que j'espère un bonheur immortel...* » Les situations sont donc renversées. Et cela est très intéressant. Car si Bérénice est, comme femme, plus impulsive que Titus, son rôle devenant alors prépondérant indique bien que Racine, loin d'apaiser son dénouement, a voulu, au contraire, le passionner à l'excès. Bérénice donc, dès qu'elle a mesuré le péril, s'y jette à corps perdu, et par la confiance qu'elle met d'abord en ses armes de femme, l'émotion, les larmes, plutôt qu'en la lâche raison des hommes, elle relance le drame et renouvelle l'intérêt. Elle ne changera pas le résultat, sans doute; mais, est-ce qu'elle raisonne? Sait-elle même ce qu'elle veut? De son fait, bien plutôt, le trouble et l'obscurité des mobiles redoublent jusqu'au dénouement. Suivez plutôt ses contradictions dans cette fin de drame. « *J'ai voulu vous pousser jusques à ce refus!* » dit-elle; mais nous la voyons trop éperdue de douleur pour croire de sa part à aucun dessein arrêté; on ne saurait même décider si sa résolution de mourir est feinte ou sincère; et, volontiers, pencherait-on pour un mouvement de « dépit » (je préviens que le mot est de Racine, et l'idée d'Antiochus qui s'y trompe lui-même). A l'acte V, scène v, elle supplie Titus d'écarter d'elle l'image de son amour; et, deux scènes après, elle livre cet aveu qui amène le dénouement, d'une rapidité bien significative à partir de cet instant : « *J'aimais, Seigneur, j'aimais, je voulais être aimée.* » Enfin, elle ne déconcerte

pas moins ses amants qu'elle-même, et Titus traduit ainsi son trouble :

> Je suis venu vers vous sans savoir mon dessein.
> Mon amour m'entraînait, et je venais peut-être
> Pour me chercher moi-même, et pour me reconnaître.

Or, notez que l'un et l'autre doivent se sentir incapables de modifier les événements. Titus ne croit pas pouvoir fléchir Rome, et Bérénice elle-même déploie son innocente rouerie dans l'instant qu'elle se dévoue à la mort. Ces héros, qui se portent leurs coups dans la nuit, ne pouvaient se séparer, en effet, qu'après tant de tourments et tant de mortelles douleurs. Il fallait qu'ils en vinssent au sacrifice de leur vie. Et cela sans doute parce que Bérénice, qui est femme et conserve toujours, à son insu, quelque secret espoir, a besoin d'être désespérée ; mais surtout parce que l'idée de leur mort, en même temps qu'elle les délivre d'eux-mêmes, fait toute la douceur de leurs derniers entretiens. Enfin, Bérénice voit Titus réduit à l'état misérable où, déjà, elle a vu Antiochus ; sans s'en rendre compte, par un calcul instinctif, elle voulait l'en amener là. Ce spectacle l'apaise, et le drame est accompli.

Bérénice, en définitive, est donc bien le long embrassement de deux amants qui, même dans leurs baisers, ne peuvent se dispenser de se faire souffrir. C'est, par excellence, la tragédie des passions humaines « aigrissant » les douleurs de la destinée. Et il est remarquable que, dans cette tragédie dont le dénouement proclame le triomphe de la raison d'État, la politique ne joue guère qu'un rôle de figurante.

Peut-être que cela peut faire réfléchir et changer quelques idées reçues.

Après la représentation d'Andromaque.

Pour le quarantième anniversaire des débuts de Mounet-Sully.

Avez-vous quelquefois songé à toutes les qualités et à tous les talents que doit réunir un grand tragédien ? Sans parler de tous les dons physiques, voix, diction, port, stature, les facultés d'un bon critique lui sont aussi demandées. Et il ne lui suffit pas de comprendre : il faut qu'il rende, qu'il exprime, qu'il sente et fasse sentir dans le même moment, et surtout par l'organe de la voix, plus sobrement par le geste ou la physionomie. Il faut qu'à la fois il se donne et se surveille. Enfin, il doit réunir ces deux qualités qui, en littérature, n'appartiennent guère à plus de deux ou trois grands noms : le naturel et le style. Produire par l'art un effet de vérité qui ne donne point l'impression d'un réalisme saugrenu, voilà la difficulté que surmonte, presque toujours avec bonheur, un Mounet-Sully ou une Bartet, et c'est aussi tout le secret de l'enchantement qui fait courir les foules aux spectacles classiques... Car il est bien probable que ce public populaire des représentations gratuites, dont on nous vante tellement l'intuition des beautés littéraires, applaudit plus encore le comédien que le poète et sent davantage les beautés de chair que les grandeurs de l'esprit. Le mortel courageux qui, demain 14 juillet 1912, oserait se mêler à la presse, soit à la Comédie-Française, ou bien à l'Odéon, pourrait ensuite porter un témoignage précieux. A défaut de celui-là, il y aurait sans doute les acteurs eux-mêmes,

pour nous le dire. Mais quelle foi accorder à leur sincérité, — cette vertu qui n'est pas de leur rôle ?

« *Andromaque* est, avec le *Cid*, la plus grande date du théâtre français, écrit Jules Lemaitre, qu'il faudra toujours consulter avant d'écrire sur Racine. *Andromaque*, c'est l'entrée, dans la tragédie, du réalisme psychologique et de l'amour-passion, et c'est le commencement d'un système dramatique nouveau. »

Pour les raciniens, il y a, en effet, trois tragédies du poète, qui leur paraissent plus que toutes les autres émouvantes, pour des raisons tirées de la vie même de leur héros. C'est *Andromaque*, son premier chef-d'œuvre. C'est *Phèdre*, sa dernière œuvre avant la retraite, sa dernière tragédie profane. C'est enfin *Athalie*, ou le génie recouvré et comme en ascension nouvelle, mais aussi son tout dernier ouvrage. Cependant comme, dans les familles, les premiers-nés obtiennent quelquefois une préférence sur leurs cadets, il ne paraît pas douteux que la date d'*Andromaque*, 1667, ne soit la plus importante de toutes pour le culte racinien.

Et comme, alors, tout ce qui précède cette date, prend une valeur singulière ! Qu'est-ce qui prépara et annonça *Andromaque* ? Quelle fut l'histoire de la gestation du chef-d'œuvre ? Ce sont les questions qui hantent naturellement l'esprit dès qu'on pense à la grandeur, à l'importance de cette date.

Et ce sont des questions très raisonnables. Car il est hors de doute que si, par exemple, les confidents et amis de Racine, Boileau, La Fontaine, Chapelle, Molière même, reconnurent aussitôt et sans hésitation un chef-d'œuvre, « le » chef-d'œuvre, dans *Andromaque*, c'est que précisément ils l'attendaient à cette heure.

Il n'y a pas de développement d'un jet plus pur, plus hardi, ni plus droit que celui du génie de

Racine. Nous ne savons pourquoi on imagine fréquemment son histoire semée de crises et de conversions contraires, comme fut, par exemple, celle de Pascal. L'histoire de Racine est racontée avec exactitude en tête de la grande édition de Paul Mesnard, qui est une œuvre magnifique ; et Jules Lemaitre, à plusieurs reprises a donné à cette vie de Racine par Mesnard la forme de l'art, qui devait en aider la diffusion. Or, c'est un fait que ni Mesnard, ni Jules Lemaitre n'ont jamais fait mention de la moindre crise à l'origine de sa vocation poétique. Dès Port-Royal, on peut dire que Racine se prépare à *Andromaque*, et à aucun moment, il ne paraît avoir douté de sa vocation véritable d'homme de lettres, de poète, et de poète tragique, disons mieux encore, de poète tragique qui rénovera le genre.

Lors de la première d'*Andromaque* (novembre 1667), Racine a près de vingt-huit ans. Il y en a plus de onze qu'il exerce sa muse. Il y en a sept qu'il conçut son premier plan de tragédie (*Amasis*), à propos duquel ce garçon de vingt ans ne doutait pas d'écrire : « J'ai bien peur que les comédiens n'aiment à présent que le galimatias, pourvu qu'il vienne d'*un* grand auteur. » Et le mot *un* n'est qu'une rature de la réflexion. Racine avait d'abord écrit « *du* grand auteur », désignant par là assez clairement Corneille. Il médite ensuite une autre tragédie, *les Amours d'Ovide*, puis encore une autre, *Théagène et Chariclée*. Il a vingt-trois ans lorsqu'il donne *la Thébaïde*, qui fut commencée à Uzès (« bref, Racine, à vingt-trois ans, n'a pas encore tout son génie ; mais *il a déjà tout son système dramatique* », écrit Jules Lemaitre) ; il en a vingt-cinq à l'époque d'*Alexandre*, dont le succès irrita déjà l'intrigue et la cabale. L'an d'après (1666), il insérait, dans la préface d'*Alexandre*, cette espèce de manifeste littéraire dont les termes n'auront qu'à être reproduits dans la préface de *Bérénice* : « Mais de quoi

se plaignent-ils (ses censeurs), si toutes mes scènes sont bien remplies, si elles sont liées nécessairement les unes aux autres, si tous mes acteurs ne viennent point sur le théâtre que l'on ne sache la raison qui les y fait venir, et si, *avec peu d'incidents et peu de matière*, j'ai été assez heureux pour faire une pièce qui les a peut-être attachés malgré eux, depuis le commencement jusqu'à la fin? » Ce qui, même dans la préface d'une pièce qui peut sembler imitée de l'auteur du *Cid*, constitue une pointe assez directe contre le grand Corneille. Car déjà Racine a l'insolence d'un jeune dieu. Et c'est le temps où il écrit ses deux fameuses ripostes aux *Visionnaires* de Nicole, lesquelles, avant même qu'*Andromaque* ne répondît au *Cid*, répondent à Port-Royal et éclipsent presque les *Provinciales*. Ces deux lettres en réplique aux *Visionnaires* restent un monument de la prose française. Ce fut comme si, vers 1780, il nous était né un nouveau Voltaire.

Il y a déjà dix ans, en 1666, que Racine forme sa langue. Patiemment et presque sans distraire une heure par jour pour le badinage, sous sa propre direction, il s'est forgé son instrument, lisant, la plume à la main, toute l'antiquité grecque et latine, profane et chrétienne (ses étonnantes remarques sur l'*Odyssée* datent de son séjour à Uzès). Dès l'âge de vingt ans, on peut dire que c'est l'écrivain le plus pur de son siècle. Sa critique de l'Épître dédicatoire du *Dictionnaire* de l'Académie reste une des meilleures leçons de style : qui n'a pas lu ces remarques d'un tout jeune homme ignore le génie de notre langue. C'est lui qui d'Uzès écrivait à son ami Le Vasseur, cet abbé si peu prêtre : « Je suis en danger d'oublier bientôt le peu de français que je sais; je le désapprends tous les jours », témoignant ainsi d'un grand intérêt pour son outil d'écrivain dans le temps même qu'il paraît rechercher les charges ecclésiastiques.

A lire toute sa correspondance d'Uzès, qui mériterait bien une réédition particulière, on se persuade que cet excellent et érudit grammairien sentait déjà sa force et prévoyait l'éclat et la belle abondance de sa vingt-huitième année. A vrai dire, il semble avoir été aimé des dieux. Dès son arrivée à Paris, il connaît La Fontaine, qui est un peu son parent. Il est en relations avec Molière bien avant *la Thébaïde*, pour laquelle, dit-on, il reçut ses conseils; il se lie avec Boileau, à l'occasion de son ode, *la Renommée aux Muses*, qui est à peu près de la même époque. Enfin, il fréquente tout ce qui dans les lettres compte et porte un nom. Perrault et Chapelain lui ont donné des marques d'estime, et le dernier l'a fait inscrire sur le registre des pensions. Corneille lui-même, avant qu'il n'eût pris ombrage de sa jeune gloire, lui a fait témoigner de l'estime; et son jugement, d'après lequel Racine aurait été mieux doué pour la poésie que pour le théâtre, ne dut pas être le compliment le moins agréable au jeune homme, puisqu'il marquait l'écart entre leurs deux poétiques, et que Racine tenait d'abord à se distinguer du grand homme. Et ce n'est, on le pense bien, ni La Fontaine, ni Molière, ni encore moins Boileau (à qui il dut tant, quoi qu'en pense M. l'abbé Brémond), qui lui eût reproché cette indépendance heureuse.

Quant à l'amour, Racine en fut longtemps curieux avant de le connaître. On peut dire qu'il en fit son affaire même dans le temps de sa sagesse. Dès sa sortie du collège d'Harcourt, il se pique d'être « loup », c'est-à-dire libertin de propos et de principes. Il n'est pas prouvé d'ailleurs qu'il ait jamais perdu la tête même dans le temps, très court, qu'il aliéna son cœur. Son détachement des disciplines de Port-Royal s'est opéré sans secousse ni douleur; et si, à l'époque de sa sagesse, il concevait de l'irritation des épîtres fulminatoires de

sa tante Agnès de Sainte-Thècle, c'est qu'il s'en étonnait bien plus qu'il n'en était incommodé.

Il écrivait à son cousin Vitart, le 30 mai 1662, plus de cinq ans avant *Andromaque* : « Je vous dirai une autre petite histoire assez étrange. Une jeune fille d'Uzès, qui logeait assez près de chez nous, s'empoisonna hier elle-même et prit une grosse poignée d'arsenic, pour se venger de son père qui l'avait querellée fort rudement. Elle eut le temps de se confesser et ne mourut que deux heures après... Telle est l'humeur des gens de ce pays : ils portent les passions au dernier excès. »

Nous passons un détail réaliste qui ajoute encore à l'intensité de cette *note* « qu'on dirait prise par Stendhal, » écrit Jules Lemaitre. « Évidemment, ajoute-t-il, le jeune Racine est plus intéressé par des faits de cet ordre que par les paysages ou les objets pittoresques. Serait-il excessif de dire que plus tard, quand il nous montrera des amoureuses qui vont jusqu'au bout de leur passion, il se souviendra des Hermione et des Roxane à foulard rouge de ce brûlant pays d'Uzès? »...

L'*Alexandre* est de 1665. Bien qu'il eût remporté le plus retentissant succès, Racine attendra encore deux années pleines pour produire sa nouvelle œuvre. Car il ne sent pas de fièvre. Il pousse comme une belle force de la nature. Et c'est vraiment un jeune dieu, à la veille de faire représenter l'*Andromaque*.

SUR MOLIÈRE

L'École des maris.

La Comédie-Française ayant célébré l'anniversaire du poète, en 1912, par une représentation de cette pièce « où Mme Piérat brilla d'un éclat non pareil ».

C'est bien à tort que la critique relègue cette *École* dans le lot des comédies de second ordre. Car, avec *Tartufe*, *Don Juan*, *le Malade* peut-être et voire *le Bourgeois gentilhomme*, elle a sa place au tout premier rang des plus audacieux ouvrages du poète ; et c'est la première en date. Ce style, cette énergie, cette vigueur dans le raccourci, à ce degré-là, sont nouveaux, même chez Molière. Existe-t-il une autre suite de dialogues pressés, gonflés de suc et de sens, qui éclate en un *trio* aussi expressif que cette scène dernière du second acte, entre Sganarelle, Valère et Isabelle ? En cette année 1661, on peut dire que, pour la première fois, Molière délivre son génie véhément.

Je sais bien qu'on reproche à *l'École des Maris* à la fois un manque et un excès ; un excès de la fiction, qui irait jusqu'à l'invraisemblance, et un manque du côté de Sganarelle et d'Isabelle. L'un paraît stupide et son aveuglement forcé ; l'autre passerait les bornes de la décence et même celles de l'indécence, et le triple baiser du deuxième acte offenserait la délicatesse. Rien ne me paraît plus saisissant, au contraire, ni rien plus passionné,

et c'est le génie qui créa cette image elliptique de la vie.

Il est vrai qu'il manque tout de même à *l'École des Maris* l'extraordinaire scène de la tentation d'Agnès par Arnolphe, de *l'École des Femmes*.

> Je te bouchonnerai, baiserai, mangerai,
> Tout comme tu voudras tu pourras te conduire,
> Je ne m'explique point et cela c'est tout dire.

Le poète avait sans doute de bonnes raisons d'omettre cette scène dans *l'École des Maris*. Cependant, tous les grands traits d'Arnolphe sont marqués sur la face de Sganarelle. Sganarelle est un voluptueux ou plutôt un sensuel; il se glorifie, cyniquement, durant tout ce premier acte, dont c'est l'intérêt principal, des avantages que lui confère une jeunesse relative sur un frère sexagénaire; tout ce qu'il prononce ici, à demi-mot, revient à vanter sa vigueur et sa force, et son vocabulaire a comme de la moiteur. A plusieurs reprises, il tente, lu aussi, Isabelle.

> Aïe! aïe! mon petit nez, pauvre petit bouchon,
> Tu ne languiras pas longtemps, je t'en réponds.

Et « mon pauvre fanfan » et « pouponne de mo âme » et « mignonnette », toute la mignardise du rôl y est, avec bien d'autres hardiesses encore.

— Mais Isabelle? L'appelez-vous une ingénue? — I faut d'abord s'entendre sur le mot. Et la définition d l'ingénue n'est pas précisément commode. Je propos celle-ci : l'ingénue est la jeune fille à qui son innocenc et sa pureté sont des armes. Mais ce n'est pas un niaise; et le « duvet » qu'on réclame pour elle, je veu bien qu'il imite la blancheur de l'hermine, mais non p qu'on le cueille sur une oie. A ce compte-là, Isabelle e une ingénue et combien plus intéressante qu'Agnès!

Quel est son crime, en effet? Menacée sous huit jours d'épouser Sganarelle, qui est horrible à sa pureté, elle décide d'informer Valère de son péril pour le forcer à quelque extrémité : rien de plus confiant, en somme, ni de plus chastement passionné. C'est son tuteur Sganarelle qu'elle charge de faire entendre à Valère :

> ... Qu'ayant vu l'ardeur dont votre âme est blessée
> Elle vous eût plus tôt fait savoir sa pensée
> Si son cœur avait eu, dans son émotion,
> A qui pouvoir donner cette commission...

Par là s'ouvre cette suite d'équivoques, qui servent à Isabelle pour faire passer ses messages à Valère et où l'on doit voir bien moins de simples jeux de scène que la figuration poétique d'une action. Or, la première démarche d'Isabelle était innocente; mais son succès l'enseigne et l'enhardit par degrés, jusqu'au mariage clandestin. Sauf le troisième acte de *Tartufe*, je ne sais rien de plus admirable dans la grande comédie que cette progression, que cette école de la duplicité par un cœur simple; cette main tendue au baiser de Valère, tandis que Sganarelle dévore l'autre main de gloutonnes caresses, figure comme la dernière réplique du plus passionné des dialogues à trois. Quelle vaillance d'un génie qui sent sa force! L'idée d'Isabelle me paraît donc d'un art plus vigoureux que celle d'Agnès, et Molière a su aussi la bien mieux mettre en action.

Le Malade imaginaire.

Donné à l'Odéon, en 1912, sous la direction d'Antoine qui depuis deux ans ouvrait sa saison par une comédie de Molière, *M. de Pourceaugnac* en 1910, et en 1911 *le Bourgeois gentilhomme*, avec la musique de Lulli, « dont il ne put jamais y avoir assez de représentations ».

« Tant que ma vie a été mêlée également de douleur et de plaisir, je me suis cru heureux, aurait déclaré Molière à sa femme, le jour de la troisième représentation du *Malade imaginaire*, d'après le rapport de Grimarest; mais aujourd'hui que je suis accablé de peines, sans pouvoir compter sur aucuns moments de satisfaction et de douceur, je vois bien qu'il faut quitter la partie. » On peut avancer que Molière écrivit *le Malade imaginaire* comme il le joua, dans les mêmes dispositions. Ce n'est pourtant pas la plus sombre de ses comédies... Toujours est-il que son pressentiment sinistre se vérifia à trois jours de là, comme il achevait la quatrième représentation du *Malade*, le 17 février 1673. Le registre de Lagrange, que nous citons d'après M. Paul Mesnard, dont nous ne cesserons pas d'utiliser la précieuse édition de Molière, rapporte en effet que « ce même jour, après la comédie, sur les dix heures du soir, M. de Molière mourut dans sa maison, rue de Richelieu, ayant joué le rôle dudit *Malade imaginaire*, fort incommodé d'un rhume et fluxion sur la poitrine qui lui causait une grande toux, de sorte que, dans les grands efforts qu'il fit pour cracher, il se rompit une

veine dans le corps et ne vécut pas demi-heure ou trois quarts d'heure depuis ladite veine rompue. »

Le bel effet de contraste qu'un romantique tirerait de cet Argan moribond, cachant « sous un ris forcé » la convulsion qui le prend, tandis qu'il récite le *Juro* de la cérémonie ! Quel motif de pendule : *l'Esprit défiant la chair !* La vérité est autre. Molière n'était pas Argan seulement à la scène. Il l'était bien un peu aussi à la ville. Grimarest, dans sa *Vie de Molière*, a parlé du « Malade imaginaire dont on prétend qu'il était l'original ». Et il est de fait que, plusieurs années avant le *Malade*, un vague auteur, Le Boulanger de Chalussay, avait publié un *Elomire hypocondre* qui satirisait Molière malade imaginaire :

> ... Je me crois bien malade,
> Et qui croit l'être l'est...

Telle est l'idée qu'un contemporain malveillant croyait pouvoir sans trop de ridicule, c'est-à-dire avec un semblant de vraisemblance, proposer de l'auteur du *Tartufe*. Et il paraît difficile de soutenir que Molière ait vraiment méprisé son mal et les remèdes. Il n'était assurément pas malade imaginaire. Mais la pensée de son mal trop réel lui dut être un tourment. Et plus encore que du témoignage suspect de Le Boulanger, nous en tirons la preuve, ou l'indication, de l'analyse même du *Malade* et du caractère probable de l'auteur.

Il est entendu que la comédie de Molière tourne en dérision le travers des faux malades ; assurément oui, cela est entendu. Cependant, lorsque dans la grande controverse du troisième acte, Argan et son frère Béralde en viennent à échanger les arguments contraires dont le choc découvrira finalement la secrète pensée de

l'auteur, il nous faut bien noter qu'il cesse d'être question des malades imaginaires pour ne plus s'agir que de la médecine même, de son pouvoir et de ses limites. Et il ne paraît certainement pas hasardeux de penser que c'était la légitimité même de la prétention de guérir qui inquiétait alors l'esprit de Molière. Et croire qu'il ait, un seul moment, pensé à rire de son mal et à le traiter légèrement, peut passer, au contraire, pour une opinion superficielle. Sans donner d'entorse à la vraisemblance, on peut admettre que les injures de Molière à la Faculté partent de la rage où le jette l'impuissance des médecins à soulager son mal. Le mouvement de colère qui a dicté *le Malade imaginaire*, par certains endroits, ressemblerait assez au blasphème d'un croyant désabusé et malheureux de l'être. Non pas que Molière ait jamais beaucoup fait confiance à la Médecine ; mais depuis qu'il commença de souffrir, il dut pleurer l'abandon où le jetait l'ignorance de M. Purgon. Serait-il d'ailleurs vraisemblable que l'élève de Gassendi se fût mis en tête de ravaler la portée de l'esprit humain, dans le temps même au demeurant que l'on découvrait la circulation du sang, si quelque secret ressentiment personnel et la douleur physique ne l'incitaient, en quelque sorte, à injurier la corporation, un peu comme on aiguillonne et stimule un baudet, tout de même capable de quelque service.

Il est vrai que nous poursuivons ici des intentions mal saisissables, domaine fuyant et mouvant, où de vagues lueurs frangent légèrement de profondes ombres. Tout de même est-il si aventureux d'inférer que le mouvement si vif et pathétique du fameux : *Crève! crève! cela t'apprendra une autre fois à te jouer de la Faculté*, devait partir d'un sentiment singulièrement passionné, auquel tout autre nom que celui de regret douloureux conviendrait très probablement assez mal ? Au milieu

de ses douleurs, nous jurerions que Molière souffrait surtout de ne pouvoir espérer de guérisseur. Mais est-il vrai, au fait, qu'il n'en espérait pas ? Que signifierait alors ce singulier acte de foi dans la puissance médicatrice de la nature, si peu défendable en raison, mais si secourable au malade, que Molière souffle à son porte-parole, Béralde ?

La nature, d'elle-même, quand nous la laissons faire, se tire doucement du désordre où elle est tombée. *C'est notre inquiétude, c'est notre impatience qui gâte tout*, et presque tous les hommes meurent de leurs remèdes, et non pas de leurs maladies.

A quoi Argan objecte avec une douceur où Molière dut bien mêler quelque regret empreint d'un peu d'amertume :

Mais il faut demeurer d'accord, mon frère, qu'on peut aider cette nature par de certaines choses.

Béralde répond :

Mon dieu ! mon frère, ce sont de pures idées, *dont nous aimons à nous repaître*, et de tout temps, il s'est glissé parmi les hommes de belles imaginations, que nous venons à croire, *parce qu'elles nous flattent et qu'il serait à souhaiter qu'elles fussent véritables*.

Allez, allez, Molière est un incrédule qui pleure de n'avoir pas la foi et s'en forge une de remplacement. Est-ce pour rien que ce vrai malade a tellement insisté sur le pouvoir de consolation de l'imposture médicale ?

N'est-il pas remarquable en outre que, dans cette comédie écrite dans les souffrances et presque dans l'agonie, Molière se soit montré moins noir qu'ailleurs, que dans *l'Avare*, par exemple, ou dans *Tartufe*, ou même

dans *le Bourgeois gentilhomme* ? Car enfin, à aucun moment ici, on ne tremble pour de vrai. A peine croit-on au malheur dont la tendre Angélique pourrait être menacée. Et, dans les moments les plus pathétiques, qui ne nous paraissent jamais l'être beaucoup, à vrai dire, le rire et l'exagération de Toinette vient toujours comme conjurer et exorciser le chagrin et la malice d'Argan, infiniment plus que ne fait Dorine à l'égard du triste Orgon. Il nous semble que le « Je ne suis point bon et je suis méchant quand je veux » d'Argan inspire moins la terreur que ne fait le « Je ne veux pas qu'on m'aime » du protecteur de Tartufe. On n'en craint pas les mêmes conséquences. Le caractère de l'artificieuse Béline ne semble ici qu'indiqué, et nous ne la voyons pas assez à la besogne pour avoir le loisir de concevoir cette terreur, de prendre cette impression de noirceur, qui, dans d'autres comédies, servent à noter d'un caractère odieux Harpagon ou Tartufe. Enfin, pour dénouer son intrigue, d'ailleurs bien légèrement nouée, Molière use ici d'un procédé expéditif, renouvelé de *Tartufe*, mais avec tant de différences ! dont la facilité même, tant soit peu parodique peut-être, semble à propos nous avertir que ce n'était pas sérieux. L'endroit le plus sérieux probablement doit être cette audacieuse scène entre Argan et sa petite-fille Louison, que Maeterlinck a plagiée sans beaucoup de bonheur dans son *Pelléas*. Eh ! bien, qu'on la relise : on y sentira sans doute plus de pitié et de souriante tristesse que de colère et d'aigreur. Il semble que Molière, tout préoccupé de ses griefs contre la fallace de la médecine, ait traité son sujet avec une nonchalance inaccoutumée et qu'il ait comme répandu sur tout son ouvrage quelque teinte de cette résignation, de cette lassitude, de ce découragement où le jetait la connaissance de son mal incurable. Comme il conseillait de s'en remettre au ressort de la nature elle-même pour la guérison, de

même il paraît avoir laissé son sujet se développer avec une liberté et une fantaisie qui convenaient d'ailleurs admirablement au genre de comédie, « mêlée de musique et de danse », que la complaisance, la condescendance envers le goût des autres, plutôt que son démon, lui avait cette fois désigné.

SUR MARIVAUX

Joué par la *Petite Scène*, pour la *Revue Critique des idées et des livres*, aux soirées d'Art français données en 1911 et 1912 sous le haut patronage de S. A. R. Madame la Duchesse de Vendôme.

Le Jeu de l'amour et du hasard.

Le Jeu de l'Amour et du Hasard est probablement la plus périlleuse de toutes les comédies de Marivaux, dont tout l'art ne suffirait peut-être pas à sauver une situation si délicate, si celui des interprètes ne renouvelait, à tous les moments, les impressions d'un jeu aimable et sans risque.

On connaît l'argument, dont Marivaux trouva l'idée dans les traditions de la farce classique : l'opposition entre l'amour des maîtres et l'amour des valets devait être un thème courant des comédies populaires ; elle offre tout un développement commode de scènes, parallèles et alternées, d'un comique clair et naturel ; par deux fois, dans *le Dépit amoureux* et dans *Amphitryon*, Molière l'a traitée. Marivaux a repris le thème, mais en le compliquant d'une substitution de personnages. Dorante et Silvia ont ensemble l'idée d'emprunter, l'un la livrée de Pasquin, l'autre le cotillon de Lisette ; sans le savoir, les maîtres se connaîtront sous l'habit des valets, et les valets sous l'habit des maîtres. Et le dessin de Marivaux est d'obliger, sous les déguisements, les cœurs à parler.

L'avantage de cette nouveauté était de retarder l'aveu de l'amour. L'art de Marivaux aime à jouer du trouble,

de l'incertitude, des hésitations de l'amour naissant. L'habit emprunté de Dorante déconcerte, s'il ne les ralentit point, les mouvements du cœur de Silvia. Mais aussi la grossièreté bien mise de Pasquin rejette ce cœur du côté de Dorante, pour qui le contraste est tout bénéfice ; la vue du faux « Bourguignon », au lieu de refroidir les sentiments de Silvia, ne les rend que plus tumultueux. Et le mérite de Dorante grandit à proportion de la bassesse de Pasquin. Tout cela est très subtil, et non moins logique. L'esprit calculateur de Marivaux, son esprit un peu géométrique, dut vite saisir le parti à tirer de cette donnée dramatique, et le charme complexe, nous ne disons pas ambigu, du *Jeu de l'Amour et du Hasard*, vient de la sensibilité « frissonnante », pour parler comme Silvia, et légère qui s'y déploie dans la rigueur extrême de la construction.

Ce n'est pas qu'il n'y ait quelque invraisemblance, au départ, ni même que cette comédie ne fasse entendre des accents d'un pathétique parfois un peu tendu : pendant un acte la situation est, à la réflexion, plutôt pénible. Seulement on ne s'en avise point qu'elle ne soit déjà dénouée : l'art de Marivaux a ce prestige.

Que penser, par exemple, du procédé tenu par le père de Dorante, qui n'hésite pas à livrer la fille de son « intime et ancien ami », celle-là même qu'il destine à son fils, qui n'hésite pas à la livrer aux manières d'un Pasquin ? La délicatesse de Silvia pourrait s'en offenser et l'amour qu'elle a pris avant la connaissance de la supercherie, succomber, en cette âme un peu fière, à la blessure que doit ouvrir la découverte d'une si méchante imposture.

Ne serait-on pas plus satisfait si l'initiative du travestissement venait de Silvia et que Dorante ne fît alors, à l'instigation de son père et sans être averti, que la jouer du même tour ? Et s'il est admissible qu'un valet ait

l'esprit de Dorante, est-il croyable qu'un marquis ait les façons de Pasquin ?

Marivaux cependant paraît avoir été très content de cette intrigue, dont il reprit l'idée, dans *les Fausses Confidences* peut-être (mais ici en ménageant toutes les délicatesses, et c'est probablement son chef-d'œuvre), et sûrement dans *l'Epreuve*. Mais, encore une fois, y a-t-il raison ni honneur d'infliger à une aimable fille les assiduités d'un valet, et ne serait-elle pas bien fondée à se venger sur le maître ? M. Jules Lemaitre n'a pas eu tort de découvrir le signe d'un peu de dureté dans l'étourderie de Lucidor ou de Dorante: Angélique ni Silvia ne sont pas moins à plaindre, en somme, que la pauvre Grisélidis.

Sans doute on dira qu'il faut accepter le « postulat ». Et nous l'acceptons de bonne grâce. Car, sans même parler des idées de Marivaux sur l'égalité et de ses préjugés sociaux anticonventionnels, il est probable que celui-ci, tenté par l'idée des scènes délicates entre Dorante et Silvia, eût sans difficulté consenti à les payer par ailleurs de quelque légère invraisemblance : l'auteur dramatique pense d'abord au dialogue. Silvia rendue sensible par un prétendu valet, ses combats, sa défense, sa détresse ; Silvia, trahissant son trouble et démentant, en quelque sorte, par mille nuances subtiles la lettre de ses propres paroles, voilà ce qui dut séduire Marivaux.

Seulement, c'est une situation intenable et qui demande à être franchie presque en courant. Le vrai sujet de la pièce est traité en un acte (le deuxième) ou plutôt en quatre ou cinq scènes, d'ailleurs d'une admirable cruauté.

L'action, à peine engagée au premier acte, est virtuellement achevée au second. Entre Silvia et Dorante, deux scènes au premier acte, l'une qui ne dépasse pas le badinage, charmante et légère, l'autre, encore souriante et qui ne commence à éveiller quelque inquiétude que par d'inconscientes remarques de Silvia.

— Tu peux te passer de me parler d'amour, je pense ?

— Tu pourrais bien te passer de m'en faire sentir, toi.

— Ah ! je me fâcherai, tu m'impatientes. Encore une fois, laisse-là ton amour.

— Quitte donc ta figure.

— (*A part.*) A la fin, je crois qu'il m'amuse... (*Haut.*) Eh ! bien ! Bourguignon, tu ne veux donc pas finir ? Faudra-t-il que je te quitte ? (*A part.*) *Je devrais déjà l'avoir fait.*

. . . . . .

— Je voudrais bien savoir comment il se fait que j'aie la bonté de t'écouter, car, assurément, cela est singulier !

— Tu as raison, notre aventure est unique.

— (*A part.*) Malgré tout ce qu'il m'a dit, je ne suis point partie, je ne pars point, me voilà encore, et je réponds ! *En vérité, cela passe la raillerie.* (*Haut.*) Adieu.

Au deuxième acte, la raillerie va être, et de bien loin, dépassée. Encore attend-on plus de la moitié de l'acte avant que Silvia nous porte le spectacle raffiné de son cruel énervement. Le début, d'une franche gaîté, est encore tout rempli du rire de Lisette, et le ton, bien éloigné de ce qu'il atteint dès que Silvia paraît, s'offrant aux coups qu'on va lui porter à l'envi. Alors plus de répit. Tant et si bien qu'en cinq ou six scènes la pièce est achevée. Marivaux a compris qu'il fallait aller vite, sous peine de donner dans les larmes. Écoutez le dur et lamentable monologue de Silvia, aussitôt sortie des mains de Lisette.

Je frissonne encore de ce que je lui ai entendu dire. Avec quelle impudence les domestiques ne nous traitent-ils pas dans leur esprit ! Comme ces gens-là vous dégradent ! Je ne saurais m'en remettre : je n'oserais songer aux termes dont elle s'est servie : ils me font toujours peur.

Pensez qu'elle a dû défendre et révéler une inclination naissante pour un valet devant une servante qui de

son côté lui dispute le cœur du faux Dorante. Toutes ses paroles la trahissent, la déchirent, la divisent contre elle-même. Elle ne peut avancer ni reculer un pas qui ne la compromette, ne l'expose ou ne la désespère. Elle va, de scène en scène, essuyant mille sournoises attaques, impuissante et exaspérée. Voici Dorante, par exemple, dont la douceur la touche bien plus sensiblement que les outrages de Lisette :

— (*A part.*) *J'ai besoin à tout moment d'oublier que je l'écoute.*

— Si tu savais, Lisette, l'état où je me trouve...

— Oh ! Il n'est pas si curieux à savoir que le mien, je t'en assure.

— Que peux-tu me reprocher ? Je ne me propose pas de te rendre sensible.

— (*A part.*) *Il ne faudrait pas s'y fier.*

— Et que pourrais-je espérer en tâchant de me faire aimer ? Hélas ! quand même j'aurais ton cœur...

— Que le Ciel m'en préserve ! Quand tu l'aurais, tu ne le saurais pas, et *je ferais si bien que je ne le saurais pas moi-même.*

Dorante se jette à ses genoux. Craignant une surprise, Sylvia commet la pire imprudence, qui est de se trahir devant Dorante.

Lève-toi donc, Bourguignon, je t'en conjure : il peut venir quelqu'un. Je dirai ce qu'il te plaira... Je dis ce que tu veux, et tu ne te lèves point.

Le père et le frère les surprennent, et accablent Silvia de leurs sarcasmes. La pauvre fille se blesse à tous ses mouvements. Il est grand temps que Dorante revienne et la délivre.

— Sache que celui qui est avec ta maîtresse n'est pas ce qu'on pense.

— (*Vivement.*) Qui est-il donc ?

— Un valet.

— Après ?
— C'est moi qui suis Dorante.
— (*A part.*) *Ah ! je vois clair dans mon cœur.*
.....
— *Allons, j'avais grand besoin que ce fût là Dorante.*

Ces mots soupirés avec âme, il faut les avoir entendus. On peut dire qu'ils terminent la pièce. Qu'est-ce qui ensuite soutiendrait l'intérêt à ce haut degré ? Le ton revient donc à la comédie légère, et c'est une nouvelle comédie.

A la faveur de ce répit et de la tranquillité où nous sommes sur le sort de l'intéressante Silvia, examinerons-nous l'art de Marivaux et son procédé dramatique ? — Dans le court espace de temps qui a suffi pour épuiser la situation, les sentiments de Silvia n'ont à peu près pas progressé. La Silvia qui enjoint (scène VI) à Lisette de congédier le faux Dorante est bien, ou peu s'en faut, la même que l'aveu du faux Bourguignon délivre (scène XII). Toutes les scènes qui remplissent l'intervalle sont faites pour prolonger le spectacle de ses tourments. Ce n'est pas assez dire qu'elle soit passive : elle est inerte, elle doit l'être. Il semble que par leurs attaques répétées, Lisette, Orgon, Mario, Dorante, ne veuillent qu'éprouver la résistance de ses nerfs. Notez que du premier coup le supplice a été porté à son comble et qu'on n'y peut plus rien ajouter ; mais tous les personnages successivement se chargent de l'entretenir et de le renouveler. C'est d'une cruauté froide, tranquille, calculée et, en même temps, comme doucereuse. Marivaux répète ses effets et ne les ménage point. Il use d'une espèce de rebondissement dans le paroxysme qui paraîtrait appliqué et concerté, si Marivaux ne nous surprenait par l'émotion. Son cerveau fait marcher notre cœur. Mais il connaît le prix du temps et va tout de suite grand train.

Parlerons-nous de sa technique ? — Ce sera pour

reviser le jugement de Sainte-Beuve, servilement reproduit par M. Gustave Lanson, qui n'a pas cru devoir citer son auteur [1]. Sainte-Beuve (*Causeries du Lundi*, vol. IX) explique que le procédé dramatique de Marivaux, à l'image de celui de Racine, est tout intérieur, psychologique, et roule sur le progrès naturel des sentiments. Or, ce qu'un art exigeant pourrait reprendre dans Marivaux, c'est justement un certain artifice de l'intrigue, la complication de l'argument et un trop grand appareil de ressorts dramatiques extérieurs aux personnages. Nous venons de voir que, dans *le Jeu de l'Amour et du Hasard*, deux actes sur trois sont de pure intrigue, de métier et comme rapportés; nous sommes d'ailleurs tout prêt à confesser, comme Lisette, que ce superflu-là serait assez bien notre nécessaire et que ce luxe d'un esprit éblouissant n'est point une monnaie si courante. Tout de même comment ne pas remarquer la différence avec l'art de Racine? Racine peut lâcher ses personnages : leurs passions les porteront toujours à se chercher, à se heurter, à se blesser; la tragédie va toute seule. Au contraire, dans Marivaux, l'action a souvent besoin d'être relancée et comme suivie, de bout en bout, par un ingénieux machinateur. C'est que ses personnages, natures indécises, timides et molles, se fuient plutôt, s'évitent, se cachent, équivoquent et se masquent. Il faut toujours les ramener en présence. De là, dans ce théâtre, l'importance des valets, bons artisans d'intrigues. L'art de Racine, plus simple, est aussi plus humain et produit de plus beaux éclats. — Que Marivaux ait d'ailleurs choisi son genre, de propos délibéré, c'est entendu; mais il est permis de juger et de classer.

On ne laisse pas, pour cela, de bien goûter. Ce troi-

1. V. *Histoire de la Littérature française*, par Lanson (avant propos et article *Marivaux*).

sième acte, ironique et apaisé, offre des plaisirs encore très délicats. Marivaux, qui s'est bien tiré d'un pas difficile, se repose en badinant et l'on devine qu'il ne lui déplaît point de prolonger le jeu. La double confession de Lisette et de Pasquin, la triomphante coquetterie de Silvia, font d'excellentes scènes de comédie légère. Et il y a cette phrase exquise, d'une si jolie inflexion, l'unique parole d'amour de Silvia pendant cette comédie d'amour (voilà le tour de force !) :

— *Il ne changera jamais ! Savez-vous bien que vous me charmez, Dorante.* »

Et nous n'avons encore rien dit de ce style si sûr de lui, si brillant, qui entre si aisément dans toutes les complications et porte une clarté, peut-être miroitante, dans les plus troubles sentiments. Nous n'avons point non plus parlé de cette science exacte, dirons-nous de la sensibilité ou de la nervosité ? qui lui permet de ne toucher même légèrement qu'un point, mais névralgique.

Le Triomphe de l'amour.

« Le sort de cette pièce-ci a été bizarre, écrit Marivaux dans sa préface. Je la sentais susceptible d'une chute totale, parce que le sujet en était singulier et, par conséquent, courait risque d'être très mal reçu; d'un grand succès, parce que je voyais que, si le sujet était saisi, il pouvait faire beaucoup de plaisir. » Avec bonne grâce, Marivaux rapporte d'ailleurs qu'aucune des branches de ce dilemme n'accrocha la vérité, parce que, mésaventure

ordinaire de ce genre de raisonnement, il en existait une troisième dont il ne s'était point avisé et qui se trouva être la bonne. *Le Triomphe de l'Amour* obtint tout simplement un succès médiocre. Pourtant, Marivaux n'avait pas tort de pressentir quelque péril de la part de son sujet : des personnes érudites et dignes de foi me confient que la critique du temps reprocha à l'auteur l'immodestie de son principal personnage, Léonide, princesse de Sparte.

Il est vrai que ce n'est point un caractère ordinaire. Cette jeune princessse est le dernier rejeton de la dynastie usurpatrice qui détrôna le roi de Sparte Cléomène, « parce que le Prince, dont il commandait alors les armées, devint, pendant son absence, amoureux de sa maîtresse, et l'enleva ». Car, depuis Hélène, les enlèvements furent toujours de mode à Sparte. Celui-ci coûta le trône à Cléomène. Mais la race cléoménide n'est pas éteinte ; elle reverdit dans la personne du jeune Agis, élevé dans le plus grand secret par une espèce de Joad laïc, le philosophe Hermocrate. Tout le monde, bien entendu, ignore l'existence de cet aimable prince, sauf la princesse de Sparte, pour qui, précisément, l'on fait tout ce mystère. Aussitôt informée de sa retraite, Léonide a cherché à connaître Agis, et elle organise une rencontre dans quelque forêt, qui contente sa curiosité, mais élève aussitôt dans son cœur un trouble nouveau. « Jusque là, j'avais bien entendu parler de l'amour ; mais je n'en connaissais que le nom. Figure-toi, Corine, un assemblage de tout ce que les grâces ont de noble et d'aimable ; à peine t'imagineras-tu les charmes, et de la figure et de la physionomie d'Agis. » Et, sur-le-champ, cette personne de décision délibère de répondre au rapt de la maîtresse de son arrière-grand-père par l'enlèvement du cœur d'Agis : après quoi, les deux races, devenues quittes, se réconcilieront dans un honnête mariage.

Elle s'introduit donc, sous un habit d'homme et sous le nom de Phocion, dans l'ermitage d'Hermocrate, avec le dessein d'y passer le temps de donner de l'amour à son élève. Hélas! il lui en faudra aussi donner au philosophe et à sa sœur, la prudente, mais trop peu perspicace Léontine. Car ces deux gardiens couvent si jalousement leur dépôt qu'ils craignent pour lui jusqu'à l'approche de l'homme ; et la princesse se voit un moment partie pour jouer le travesti inutile. Qu'à cela ne tienne, explique-t-elle à sa confidente Corine, elle apprivoisera ces sauvages. Son plan est simple: contracter d'abord amitié avec Agis, sous le nom de Phocion; puis, se découvrant femme sous le nom d'Aspasie, lui apprendre à nommer amour cette amitié surprise; se faire aimer d'Hermocrate comme fille; se faire aimer de Léontine comme garçon. Assurément, cette princesse ne manquera point de sang-froid dans la conduite de ses États. Mais la timidité virginale, me direz-vous ?... Léonide, qui pense à tout, pourvoit aussi à cela, et à sa suivante qui l'interroge : « Mais, Madame, il faudra que vous les trompiez tous deux; cet artifice ne vous choque-t-il pas? », elle répond :

Il me répugnerait, sans doute, malgré l'action louable qu'il a pour motif; mais il me vengera d'Hermocrate et de sa sœur qui méritent que je les punisse ; qui depuis qu'Agis est avec eux, n'ont travaillé qu'à lui inspirer de l'aversion pour moi, qu'à me peindre sous les traits les plus odieux, et le tout, sans me connaître, sans savoir le fond de mon âme, ni tout ce que le ciel a pu y verser de vertueux... Eh! d'où vient tout le mal qu'ils me font? Est-ce parce que j'occupe un trône usurpé? Mais ce n'est pas moi qui en suis l'usurpatrice. D'ailleurs, à qui l'aurais-je rendu? Je n'en connaissais pas l'héritier légitime: il n'a jamais paru, on le croit mort. Quel tort n'ont-ils donc pas? Non, Corine, je n'ai point de scrupule à me faire.

N'est-elle pas jolie cette paraphrase anticipée de l'article de Fœmina, que Criton citait l'autre jour[1]? « L'homme, dans un mauvais cas, plaide la passion, l'entraînement, l'exemple ou l'inconscience; la femme tâche d'établir qu'elle avait le droit de se comporter comme elle a fait. Le goût acharné d'avoir raison, qui se retrouve chez les plus averties d'entre nous, qu'est-ce, sinon le besoin de prouver à autrui que, se conformant à la loi, on participe à sa puissance, que l'on est *dans son droit* ? » Eh ! resteraient-elles aimables si, pour devenir logiciennes, elles cessaient de passionner même leur bon droit ? Léonide aime Agis : il nous déplairait qu'elle ne déraisonnât point. Que nous importe, après cela, qu'un grincheux l'appelle une allumeuse inquiétante ?

Je ne puis assez m'étendre ici pour retracer les trois manèges, si joliment cruels, de la séductrice, mais nous pouvons, si vous le voulez bien, entrer pour quelques secondes dans les douleurs de Léontine. Le vice de Marivaux, qui est de frôler toujours le pathétique et d'inventer des situations qui, si facilement, tourneraient au tragique sentimental, l'a, dans cette occurrence, assez bien servi. — D'abord l'attaque, brutale et perfide : Conseillez-moi, Madame, demande Phocion-Léonide à la sœur du philosophe : Mon cœur est amoureux, et j'aime une personne qui ignore mon amour ; au fait, il faut que je vous la peigne, vous la reconnaîtrez peut-être. » Léontine n'a aucune peine, en effet, à se reconnaître dans le portrait qu'on lui trace ; mais où elle ne se reconnaît bientôt plus, c'est dans ses propres sentiments.

— Seigneur, dispensez-moi d'écouter le reste, je ne sais ce que c'est que l'amour, et je vous conseillerais mal sur ce que je n'entends point.

1. Dans sa revue de la presse, à l'*Action française*.

Le prétendu Phocion y va d'un emportement qui brusque toujours les choses dans l'instant que la pauvre fille pensait se ressaisir. Il se jette à ses genoux.

— Que faites-vous, Seigneur ?

— J'implore vos conseils et votre secours auprès d'elle.

— Après ce que je viens d'entendre, c'est aux dieux à qui j'en demande moi-même.

— L'avis des dieux est dans votre cœur, croyez-en ce ce qu'il vous inspire.

— Mon cœur ! O ciel ! c'est peut-être l'ennemi de mon repos que vous voulez que je consulte.

— En serez-vous moins tranquille, pour être généreuse ?

— Ah ! Phocion, vous aimez la vertu, dites-vous ; est-ce l'aimer que de venir la surprendre ?

Phocion la presse encore ; et, tout de suite, il est évident que la défense de cette pauvre fille ne servira qu'à la faire succomber avec plus de douleur.

— Que venez-vous faire ici, Phocion ?

Elle en est déjà aux supplications. Aux protestations de l'étonnante princesse, qui respirent une ironie qui va presque jusqu'à la férocité ou du moins jusqu'à une sorte de joie méchante, elle ne sait plus opposer que d'harmonieux gémissements.

— Suis-je obligée de soutenir cette foule d'expressions passionnées qui vous échappent ? Il faudrait donc toujours combattre, toujours résister et ne jamais vaincre ? Non, Phocion ; c'est de l'amour que vous voulez m'inspirer, n'est-ce pas ? Ce n'est pas la douleur d'en avoir que vous voulez que je sente, et je ne sentirais que cela : ainsi, retirez-vous, je vous en conjure, et laissez-moi dans l'état où je suis.

Et si je vous transcrivais ce que la petite rouée a bien l'audace de lui répartir ! Mais ce n'est encore pas le plus

pénible : que Léontine se fût rendue aux doux propos flatteurs du trop aimable Phocion, l'humiliation n'eût pas été bien grande ; aussi Marivaux, pour être bien sûr de couronner le plus effronté mensonge et le procédé le plus indélicat, a-t-il voulu mêler à la supercherie de Phocion la fourbe de deux valets : alors Léontine a le droit de capituler, parce que la grossièreté du piège la voue à une risée certaine. Mais comme pour nous elle reste touchante !

— Je ne devrais pas vous le rendre (*son portrait*) ; mais tant d'amour m'en ôte le courage.

— Cet amour ne vous en inspire-t-il pas un peu ?

— (*Soupirant.*) Hélas ! je n'en voulais point ! mais je n'en serai peut-être pas la maîtresse !

— Ah ! de quelle joie vous me comblez !

— Est-il donc arrêté que je vous aimerai ?

— Ne me promettez point votre cœur ; dites que je l'ai, Léontine.

— (*Toujours émue.*) Je ne dirais que trop vrai, Phocion.

Elle est alors au point que souhaitait Marivaux : dès cet instant, la pièce est jouée pour Léontine qui a livré ce à quoi il met un si haut prix, un aveu ; car le théâtre tout entier de Marivaux n'est que la comédie des aveux, et de ceux encore auxquels s'attache une souffrance : voyez, dans *le Jeu de l'Amour et du Hasard*, comme il a su compliquer d'affliction et de honte l'aveu si doux qu'eussent échangé deux jeunes gens de tout point convenables l'un à l'autre. Mêler la douleur à l'aveu, Marivaux n'écrivait que pour cela ; il avait le génie de la cruauté froide, mais c'était un si gentil bourreau !

L'IPHIGÉNIE DE MORÉAS

Représentée pour la première fois à Orange, sur le théâtre antique, le 24 août 1903, et à Paris, sur la scène de l'Odéon, le 10 décembre 1903, reprise par la Comédie-Française, en mai 1912 [1], deux ans après la mort du poète, qui n'eut donc pas la joie de voir Mme Bartet descendre du char, précédant Clytemnestre.

A qui n'est-il pas arrivé, s'il n'avait le cœur infecté du romantique amour des ruines, à qui n'est-il pas arrivé, lisant les tragiques ou les lyriques grecs, voire même dans le texte, ou bien visitant soit les musées d'antiques, soit la colline de Minerve, de pleurer la beauté que le temps nous dérobe? Les fragments mutilés que Saturne sème dans sa fuite ne nous consolent pas : comment le feraient-ils s'ils sont justement cause de nos douleurs? Ce qu'il y eut peut-être au monde de plus parfait et de plus beau, est à jamais détruit; et nous le savons et l'imagination même demeure impuissante à tromper notre désir par une ombre illusoire. Eh! bien, le miracle qui ne s'accomplira jamais dans les arts de la pierre, ce que nous n'admirerons jamais : l'Acropole non canonnée, les frises non sciées, la Victoire non mutilée et la Vénus intacte, voilà tout ce qui, en littérature, est par Moréas redevenu réel. Son *Iphigénie* qui suit, scène par scène et sou-

1. L'envie fit à cette occasion encore un effort. Voir, à l'Appendice XV, le dur témoignage et les beaux textes de Gilbert. — E. M.

vent vers par vers, le modèle grec, a retrouvé la vie avec la beauté et le rythme. Le spectateur ou le lecteur de la tragédie d'Euripide ne pouvait pas, il y a vingt-trois siècles, avoir une autre impression que nous aujourd'hui; nous possédons tout ce qu'il pouvait posséder. Le fait est énorme et prodigieux et ne se répétera jamais peut-être. Il existe une tragédie grecque en français, c'est-à-dire une œuvre donnant le contact direct et frémissant d'une civilisation dont on n'était jamais parvenu qu'à recueillir l'influence. Si je composais une *littérature grecque*, il ne serait question que de l'*Iphigénie* de Moréas au chapitre de la tragédie.

*
* *

Ce qui distingue l'*Iphigénie* de Moréas d'un travail d'alexandrin ou de grammairien lettré, c'est peut-être que cet Hellène avait, en l'écrivant, conscience de remonter à sa source, c'est sûrement que la fable de la vierge argienne remuait sa sensibilité profonde et que la forme même arrêtée par le tragique grec se trouvait le plus naturellement du monde exprimer dans sa fraîcheur naïve l'émotion du poète. Ce qui ferait la preuve de la grande aisance avec laquelle Moréas dut se mouvoir dans le cadre construit par Euripide, ce sont les libertés mêmes qu'il prit avec son modèle. Chemin faisant, comme le moderne trouvait plus à dire que l'ancien, il libérait sa muse et lui donnait carrière, sans qu'il fût à aucun moment besoin d'élargir le stade ni de reculer l'horizon. Incontestablement, Moréas est plus grand poète lyrique qu'Euripide ; mais non moins assurément, la tragédie grecque d'*Iphigénie* prête au développement d'un lyrisme dont la qualité ferme, fière et pleine de pudeur dans l'émotion, définit assez exactement le génie même de Moréas.

A preuve, ce premier acte de sa tragédie, auquel on me forcerait malaisément d'en préférer aucun autre. Sauf à la fin tout à fait, il calque l'*Iphigénie* grecque : mais alors comme il s'en dégage souverainement ! Donc Agamemnon dépêche à Clytemnestre un messager pour faire retourner son char vers Argos et soustraire Iphigénie à l'autel de Diane. Ménélas arrête l'envoyé de son frère, surprend le message et défie le Roi Souverain.

Souviens-toi bien du temps où tu brûlais d'envie
De commander les Grecs aux champs de la Phrygie,
Où, sous un air modeste, une fausse pudeur,
Tu n'en savais que mieux convoiter cet honneur.
Dehors, dans ta maison, tu prodiguais ta vue ;
A quiconque voulait ta main était tendue,
Ta main était tendue à qui ne voulait pas.
Ainsi sur tes rivaux enfin tu l'emportas...
... Ah ! qu'un roi de ta sorte, et volage et rusé,
Qui se masque toujours d'un propos déguisé,
Traître à ses alliés, à son peuple funeste,
Mérite qu'on le blâme !... Et que je le déteste !

Agamemnon répond, détestant à son tour le désir déshonnête d'une épouse adultère, qui porte son frère à l'outrage. Survient un messager qui, annonçant l'arrivée de Clytemnestre, d'Iphigénie et d'Oreste, communique en quelque sorte la réponse du Destin aux vaines querelles des hommes. Or, là, au point de naissance du pathétique, Euripide n'a trouvé à mettre dans la bouche du Roi qu'une froide délibération, à coup sûr beaucoup trop raisonneuse. Moréas, au contraire, ouvre toutes grandes les sources du lyrisme, comprenant bien que l'atroce réponse de la fatalité doit tirer de l'homme le gémissement convenable à sa faiblesse. De là, ces admirables stances d'Agamemnon.

C'est un ouvrage, hélas ! plein de solidité
Que la divinité

Pour notre perte tisse,
Et c'est un moucheron que tout notre artifice !
Trop épris de moi-même, et rempli du venin
De la présomption, qui ma faiblesse abuse,
Avec le ciel je ruse,
Je ruse et c'est en vain ;
Et je n'espère plus qu'un destin secourable
Arrête de mes maux la course infatigable !
S'arrête-t-il jamais, le malheur des humains ?
C'est l'onde du torrent qui sans cesse est enflée.
Artémis, je te cède, et la vierge immolée
Souillera de son sang mes paternelles mains.
Pourquoi ne suis-je point l'homme qui sur la terre
Passe obscur, ignoré ?
Pour tromper ma misère,
Devant tous sans rougir j'aurais du moins pleuré...
... Lorsqu'une extrémité qui tout courage dompte
Me vient ainsi presser,
Si je verse des pleurs, ce serait à ma honte,
Ce le serait encore de ne les pas verser.

Telle est la fleur brillante et toute humide de larmes que de la tige grecque Moréas a su tirer. J'aurais honte de prétendre la découvrir admirable. Mais qu'on me laisse remarquer sa grande justesse, sa parfaite convenance au moment. Cet instant est, avec les adieux d'Iphigénie à la lumière, le plus pathétique de toute l'action. Au seuil de l'ouvrage, en quelque sorte, il résume la situation essentielle du drame, comme les stances d'Agamemnon fixent aux sentiments humains leur terme inéluctable et leur point d'équilibre. Or, cette idée appartient personnellement à Moréas ; c'est lui qui, d'un regard aigu, a, le premier et le dernier tout ensemble, pénétré au cœur de son sujet pour en développer toutes les ressources, en extraire les opulentes richesses. Il possédait donc, ce moderne, la clef de la terreur tragique : dans les mystères de l'horreur sacrée, il se

reconnaissait donc chez lui. Et il est donc bien vrai que, dès la fin de ce premier acte, les stances d'Agamemnon, en faisant sentir comme le vent de l'effroi, avertissent les hommes de l'assistance divine de Melpomène. Ce souffle rude n'accompagne que sa grande voix. Mais combien la reconnurent ?

Dès lors, quelle grandeur revêt la réconciliation des deux frères courbés sous le dur ciel d'airain, d'où part l'oracle fatidique ! Mais aussi quelle difficulté de soutenir l'intérêt et l'action sur ces cimes !

Pour l'action, c'était même l'impossible, et j'ai peut-être eu tort de tracer ce mot ; virtuellement, l'action est jouée dès les stances d'Agamemnon : *Artémis, je te cède...*

A partir de cet instant, et quelles que soient ensuite les velléités de résistance de Ménélas, de Clytemnestre et d'Achille, le sort d'Iphigénie est jeté, sans qu'aucun espoir lutte encore dans l'esprit du spectateur. C'est donc ailleurs que l'intérêt va se concentrer : sur les sentiments de tous ces personnages foudroyés par le Destin. La psychologie ne sera pas ici utilisée, comme dans Racine, pour préparer, amener et expliquer l'action ; elle en donnera le commentaire et comme la répercussion. Il importe avant tout de bien entendre cette poétique, propre à la tragédie grecque, et dont le *Philoctète* de Sophocle, que Moréas, si avisé, eût, sans la mort, délivré de ses bandelettes et fait lever du sarcophage, représente le plus parfait modèle. Après l'exposition qui règle une bonne fois l'action, déjà même presque achevée, et oriente le spectateur, ce sont des expansions lyriques qu'il faut attendre du poète.

A cet égard, le second acte d'*Iphigénie* ne redescend qu'à peine au-dessous du premier. Comme resserré entre les deux chœurs, qui font invocation, l'un à Aphrodite et l'autre à Mars, il expose l'affligeant spectacle de la détresse muette d'Agamemnon. Pressé des questions de

sa femme et de sa fille qu'agite l'attente d'un prochain hymen, le père, qui a déjà capitulé et ne cherche qu'à fuir de nouveaux combats, use d'équivoques et d'échappatoires que le talent du poète doit rendre pathétiques. Les douces inflexions de la voix d'une fille, comme la curiosité d'une épouse un peu vaine, ne servent ici qu'à torturer un homme qui craint, par la moindre parole, d'attirer le malheur et n'aspire qu'à quitter toute société pour répandre des plaintes.

... O front candide et clair,
Taille, corps, corps charmant, virginale figure,
O beaux yeux de ma fille, ô blonde chevelure,
Quel destin violent vous préparent, hélas !
Ce Phrygien Pâris, Hélène et Ménélas !

Mais incontestablement, la vie de cet acte s'est surtout retirée dans les chœurs : les héros vaincus rentrent dans l'ombre, et c'est au commun des hommes d'occuper le devant de la scène : citons la belle invocation à Mars :

Fardeau des chars guerriers, dispensateur d'audace,
Arès d'airain armé,
Qui te plais au combat, qui roules dans l'espace
Sur un cercle enflammé,
Qui suspends un beau glaive au bout d'un bras robuste,
Homicide sauveur,
Qui pèses aux mortels, d'une balance juste,
Et l'affront et l'honneur ;
Fort par la lame, Arès toujours inexorable
A la rébellion,
Fais que j'évite, ô Roi, le destin misérable
Des femmes d'Ilion ;
Ah ! laisse, laisse-moi vieillir dans ma patrie,
Libre parmi les miens.
Allié des mortels, qui répands sur leur vie
Et les maux et les biens.

Le troisième acte est le plus faible. Il contient peu de parties lyriques, étant presque entièrement rempli des scènes entre Clytemnestre et Achille, qui ont le tort de recommencer pour nous une exposition déjà connue. La beauté des sentiments et des attitudes compenserait peut-être ce léger défaut. Mais Moréas lui-même nous rend difficiles : les deux derniers actes de sa tragédie nous défendent de décerner au troisième des éloges complaisants. C'est en effet à partir de l'acte IV qu'Iphigénie entre vraiment en scène et, dès lors, le tragique rebondit aux sommets du début. Des quatre stances ou discours d'Iphigénie, entre lesquels le chœur fait trêve, comme si la présence de l'héroïque vierge imposait silence aux murmures inférieurs, nous ne savons lequel choisir comme le plus beau. Citons celui-ci (acte V, scène II) pour sa raison souveraine et sa grave beauté :

Une plus haute voix et me parle et m'appelle,
Et je dépouille enfin ma faiblesse mortelle.
Pourquoi te plaindre en vain et contre ton époux
Aigrir ainsi ton cœur, ma mère ? Devons-nous,
En insultant aux dieux qui marquent nos journées,
Prétendre à détourner le cours des destinées ?
Non, mais craignons plutôt qu'aggravant notre sort
D'autres malheurs plus grands ne précèdent ma mort.
... Lorsqu'Artémis ordonne, ai-je la liberté
De refuser ma vie à la divinité ?
Venez, conduisez-moi, devant toute la Grèce,
Sur le terrible autel de la fière déesse
Venez, immolez-moi : je verrai sans horreur
Se lever le couteau du sacrificateur.
Qu'on répande mon sang ; la terre de Phrygie
De ce sang virginal sera bientôt rougie,
Et partout l'on verra nos guerriers triomphants
Ce sera mon hymen, mon époux, mes enfants.

Et je ne puis me retenir, avant de quitter pour quelque temps peut-être cette belle *Iphigénie*, de citer encore ces adieux cadencés :

O retraites d'Aulis, ô bords, golfe profond,
Je vous devrai la gloire, Argos, ô ma patrie,
Pour un illustre exemple et ce destin, qui sont
Présents des immortels, Argos tu m'as nourrie.

O Zeus ! Flambeau du jour, ô splendeur coutumière !
Mon destin me réclame : adieu, belle lumière !

Rien ne semblait pouvoir être si beau que ces vers, et Mme Bartet s'est égalée à eux. Elle ne fut jamais plus grande, non pas même dans Racine, dont pourtant je n'inclinerai pas la couronne devant les illustres lauriers de Jean Moréas.

CHRONIQUE

DE

LA SCÈNE EN 1912

Janvier

THÉATRE DE LA RENAISSANCE

Pour vivre heureux

comédie de MM. Rivoire & Mirande.

On connaît cette nouvelle terrible de Mérimée, *les Ames du Purgatoire,* où don Juan assiste à son propre enterrement. C'est dans l'instant qu'il va ravir à la clôture la nonne doña Teresa ; errant par les rues de Séville, un peu avant l'heure du rapt, don Juan vient à passer auprès d'une église, d'où sortent des chants lugubres: Don Juan s'arrête, et contre lui défile un cortège funèbre, composé de spectres. « Don Juan arrêta par la manche une des figures qui portaient des cierges et lui demanda poliment quelle était la personne qu'on allait enterrer. Le pénitent leva la tête : sa figure était pâle et décharnée, comme celle d'un homme qui sort d'une longue et douleureuse maladie. Il répondit d'une voix sépulcrale : « C'est le comte don Juan de Marana. » L'horreur de la vision fit évanouir don Juan qu'on releva pour mort, le lendemain, dans la rue : « Sans doute, la suite de quelque orgie ! » A peine éveillé de ce qu'il ne sut jamais appeler un songe ou une réalité, don Juan appela un confesseur, puis il entra dans les ordres et se cloîtra.

Le peintre Maucler, que MM. Rivoire et Mirande

ont mis en scène, encore qu'il ait avec Sganarelle plus de rapports qu'avec don Juan, assiste, tout comme le noble comte espagnol, à ses propres obsèques. C'est qu'après avoir manifesté quelques velléités de suicide, Maucler a soudainement disparu, et un cadavre méconnaissable repêché dans la Seine a été reconnu pour le sien. Mais comme le pessimisme de ce désespéré n'était pas dépourvu de nonchalance, au lieu de s'aller jeter à l'eau il a pris le train pour Dieppe, d'où il revient, avec une petite fortune gagnée au jeu, juste à temps pour assister à ses funérailles. Bon sujet de comédie, en somme.

Le spectacle de son enterrement doit être, j'imagine, un sérieux sujet de réflexions, lorsque, de derrière un rideau, l'intéressé peut observer les gens et surprendre les propos : maudite curiosité et qui ôte le goût de la vie. Aussi Maucler, qui n'a pas les motifs de pénitence de don Juan, se résout-il sans peine à une retraite voluptueuse, en compagnie d'une charmante enfant qui n'attendait que le veuvage de Mme Maucler pour se laisser enlever par le mari de cette veuve.

Il est probable que la pièce fut écrite pour ce second acte: La situation, en effet, n'a qu'à se développer méthodiquement pour faire jaillir le rire d'une assez bonne veine. Mais les auteurs ont dû craindre l'excès de comique macabre. Car, au bout de deux ou trois scènes semées de plaisanteries attendues, le rideau tombe. Or, nous escomptions tout autre chose, des effets d'un comique dru, violent et passionné, puisque rien ne passionne l'homme davantage que l'idée de la mort. Pourquoi, par exemple, n'avoir pas montré, au lieu d'un ironiste indécis, narquois et qui semble beaucoup plus spectateur qu'acteur, un Maucler d'abord hérissé à la seule idée de ses imminentes obsèques, puis s'enchantant à la perspective d'une fugue hors d'un monde odieux? Il faut au théâtre des oppositions tranchées.

L'utilité d'un troisième acte a été révoquée en doute : c'est la faute des auteurs. Je crois que, logiquement, rien n'était plus nécessaire que ce troisième acte qui, bien conçu, eût figuré le point culminant de l'intérêt. Car le premier acte ayant mis aux prises Maucler vivant avec son monde, et le second plaçant les personnages, dont Maucler lui-même, devant Maucler cru mort, il restait à ramener Maucler ressuscité en présence du chœur des comparses. Ainsi, en ce troisième acte, Maucler devait revenir bien moins pour constater la faillite de son art, et le succès de sa signature, que pour tenir avec son ancienne femme et le second mari de celle-ci des propos que nous attendions curieusement. Les auteurs ne s'en sont pas avisés. Le spectre de Banco, c'est-à-dire Maucler, frappe l'ex-Madame Maucler d'une stupeur qui lui ravit l'usage de la parole. Son ancien amant et nouveau mari, le peintre Ruffat, se ressaisit bien jusqu'à le prendre d'assez haut avec Maucler, et nous comptions que cet excellent jeu de scène amorcerait la grande explication de Maucler avec sa première femme, c'est-à-dire du présent avec le passé; nous entendions déjà les imprécations de Noémie, qui n'eût pas manqué, avec tous ses torts, d'injurier un mari qui l'unit à son obscurité, puis la quitta pour la fortune et pour la gloire. Mais rien. Les auteurs ont omis cette scène, la plus indispensable.

Et c'est qu'ils ont beaucoup moins songé à développer une situation qu'à filer une idée morale, que voici en toute sa fraîcheur : *vanité de la gloire*; d'où ce triptyque : 1er acte, déboires du grand peintre Maucler; 2e acte, célébrité du feu peintre Maucler; 3e acte, cette célébrité réduite à une spéculation de marchands. Par suite, il fallait que ce troisième acte fût rempli, en effet, des bévues des experts et marchands de tableaux, au détriment du vrai sujet qui exigeait qu'on confrontât

des personnages. — Mais, dira-t-on, le musicien Pradoux, grand ami de Maucler, est-ce qu'il ne devient pas riche et célèbre de son vivant? Alors? — Alors, Pradoux, après des débuts difficiles, a compris qu'il fallait, pour réussir, se tourner vers le théâtre, parce que le théâtre, c'est la fraude et le faux-semblant et qu'on y pipe le public comme alouettes au miroir. Cela est en toutes lettres dans la pièce.

Il n'est pas ordinaire, sans doute, d'écrire une comédie pour montrer au public son béjaune et reprendre son goût pour l'art frelaté, dans le moment qu'on lui offre un échantillon de cet art. Aussi est-il bon que l'expérience déprenne deux jeunes auteurs d'une si funeste illusion : MM. Rivoire et Mirande éprouveront peut-être que le mauvais goût et la niaiserie sentimentale n'obtiennent pas toujours un meilleur succès que l'art probe et scrupuleux. Punis, ils se trouveront, en même temps, guéris de leurs péchés; car c'en est un que la défiance envers son sujet, envers son talent et envers son public.

THÉATRE DE L'ODÉON

Le Redoutable

de Mlle Lenéru.

C'est à bord du *Redoutable*.

Laurence Villaret qui descend de cette antique lignée de marins illustres, les Rigaud, tous amiraux depuis cinq cents ans, a reçu avec le jour et le sang la tradition innée et comme l'instinct de notre honneur naval; dans son existence de femme de marin, elle porte cette familiarité aisée que donne le long usage et ce libre enjouement, fleur et sourire d'une société militaire. Son mari,

le plébéien Villaret, l'amiral qui demain commandera en chef nos escadres, est davantage asservi à une discipline stricte, mécanique, sûrement plus appropriée aux mœurs primitives d'une démocratie. Laurence est la maîtresse de Malte, l'officier d'ordonnance de son mari, en qui ses aînés mêmes aiment à saluer un chef. Comment en est-elle venue là ? Après de rudes combats, un jour, la trahison du sort a surpris sa défense, et je ne sais quelle perversion de la charité jointe au goût de l'aventure ont réduit les suprêmes résistances de l'honneur. Dans sa faute cependant, elle montre une franchise et un emportement lucide, qui décèlent une grande âme passionnée. Elle sent des remords certes et mortifie sa chair avec le bracelet de fer des recluses, mais elle n'éprouve de sa trahison aucun regret. L'amour et l'honneur ont entre eux composé dans cette âme de feu. Compromis précaire, car voici qu'éclate le drame.

Le quatrième volume de *la Tactique*, contenant des documents secrets, a disparu du bord. On va perquisitionner chez les officiers. Malte apprend à Laurence que le document sera retrouvé chez lui et la supplie de le sauver. Laurence demande, en effet, à débarquer, comptant ainsi gagner le temps de chercher et détruire le document accusateur. Son mari refuse. Pour sauver son amant, elle ose alors avertir son mari du péril où une perquisition expose leur honneur : à mots couverts, elle laisse pressentir une trahison conjugale ; car sa dignité de femme lui tient moins au cœur que son amour. Mais l'amiral, pour payer d'exemple, ordonne de perquisitionner d'abord chez lui, puis chez ses officiers. Malte est perdu.

Les premières découvertes ont réuni contre Malte un faisceau d'indices, qui, toutefois, ne valent pas une preuve : il peut encore éluder l'accusation. Mais pour tenter ce coup du désespoir, il veut l'amour de Lau-

rence, et Laurence, qui ne sait pas encore la trahison consommée, excite Malte à se défendre ; elle-même intercède pour lui auprès de l'amiral.

Mais de nouvelles charges accablent Malte qui, avant d'être arrêté, fait à Laurence l'aveu de son crime.

La nouvelle de l'arrestation s'ébruite, et les officiers en causent. L'un d'eux, Rouillot, le dreyfusard de la pièce et tenu, comme tel, de tout embrouiller, proteste que les charges relevées contre Malte sont insignifiantes et son acquittement certain. Il rallie à son opinion les plus veules de ses camarades, « ponce-pilates à rebours », et, fait plus grave, réussit à ébranler la conviction de l'amiral. Et Laurence, qui assiste à cette scène et qui *sait*, et Laurence à qui son mari laisse entendre, qu'en cas d'acquittement, Malte reprendrait près d'eux son ancienne place, se voit soudain investie du droit terrible de punir. C'est d'elle seule que dépend le châtiment du traître, et, pour comble d'horreur, la fille des Rigaud se sent menacée de subir la société d'un officier félon. Tout à l'heure, elle sacrifiait pour son amour jusqu'à son honneur de femme et la dignité de son foyer ; mais, dans cet instant, le cas de conscience est autrement tragique ; son être le plus essentiel et sa tradition particulière, son sang enfin, sont en péril ; leur réaction sera d'une énergie sauvage : Laurence y succombera. Une seconde fois, mais, à cette heure, pour perdre son amant qu'elle ne cesse pas d'aimer, elle tente d'éclairer son mari ; elle est prête à trahir le secret de Malte et à immoler son honneur de femme à cet autre honneur hérité d'une longue suite d'ancêtres. Hélas ! L'amiral est dessaisi, le tribunal est seul juge. Alors, pour fuir la présence infamante de la trahison et pour se punir elle-même et parce que l'adultère a tout de même énervé le ressort de cette âme, Laurence se sauve dans ce recours du désespoir : la mort. Car elle est

moins bonne patriote que bonne Rigaud et tient surtout à éviter le contact du crime impuni.

Ce dénouement, par sa malencontreuse brusquerie, a déconcerté le public et nuira au succès. La faute en revient à l'auteur qui n'a pas su rendre assez frappant le coup du théâtre du troisième acte, ni assez sensible le revirement de Laurence. Il suffirait, pour remédier à ce défaut, de présenter plus soudainement et avec plus de netteté la certitude de l'acquittement de Malte, en suscitant par exemple quelque faux indice en faveur du traître. L'ouvrage gagnerait en clarté.

Ce n'est pas que la pensée de Mlle Lenéru soit difficilement pénétrable ; elle est très intelligible ; mais ce n'est pas le lieu, au théâtre, de proposer des énigmes, et il ne faut jamais faire chiffrer le public. Le principal défaut des ouvrages que Mlle Lenéru destine au théâtre, c'est l'obscurité initiale et la lenteur du développement, qui sont le propre des problèmes idéologiques. Par exemple, ici, le premier acte contient une discussion sur l'indiscipline à bord et le sabotage, dont on ne découvrira la tendance qu'à l'acte troisième. Même erreur pour la scène de l'enfant : Laurence s'indigne du mensonge de son fils, dans le temps, il est vrai, qu'elle trompe son mari, parce que sa propre faute n'a point aboli en elle le culte de l'honneur et qu'elle entend transmettre à ses enfants ses vertus héritées. Ici l'on saisit presque trop bien l'intention de l'auteur ; mais dans le laps de deux actes, le spectateur n'aura-t-il pas le temps d'oublier l'épisode ? Tout cela fait que, sur le moment, on cherche le rapport des parties, et ce travail donne le même genre de peine qu'un problème d'algèbre.

Mais, de loin, les lignes de l'ouvrage se simplifient et s'épurent, et le dessein s'éclaircit. Dans *le Redoutable* comme dans *les Affranchis*, Mlle Marie Lenéru a porté à

la scène les défaites de la raison, de l'égoïsme épidermique et des idées apprises, sous l'empire du mystérieux inconscient déposé par les générations : de l'être superficiel, elle fait émerger l'être profond et essentiel; et la grandeur du spectacle a justement fait prononcer le mot de tragédie.

Dans *le Redoutable*, qui nous occupe, la pensée ressort du dialogue entre Malte et l'officier chargé de son arrestation. « Tu n'as pas le sens profond de l'honneur », lui dit cet officier. Malte, en effet, de son vrai nom Malti, est un aventurier qui, en d'autres circonstances, fût resté loyal officier, mais dont la trempe ne pouvait résister à une crise forte : l'officier n'était que de surface; dans ses profondeurs, Malte se retrouve essentiellement un homme de proie; et le premier orage qui bouleverse sa vie, en soulevant ses puissances élémentaires, déchaîne l'instinct qui tue l'officier. De même, les tourments et les agitations de Laurence, en délivrant l'être primitif, l'ont rendue en proie à ses passions fondamentales. Avec plus de véhémence que Chimène ne demande la tête de Rodrigue, elle réclame le châtiment du criminel d'État, et parce qu'il faut une victime aux mânes des ancêtres et parce que sa propre responsabilité l'accable, la fille des marins se laisse rouler dans la mer.

L'éphémère désir qui avait uni Malte et Laurence, que pèse-t-il au regard des puissances naturelles et des démons élémentaires qui, en quelques heures, par un vent d'orage, ont à jamais divorcé leurs destins ?

THÉATRE DU VAUDEVILLE

Rue de la Paix

comédie en commandite.

La nouvelle comédie du théâtre du Vaudeville, n'est pas une mauvaise pièce, ce n'est pas une bonne pièce,

ce n'est pas une pièce : ce sont des paroles sur des toilettes. Et, puisque les toilettes étaient écrites avant les paroles, je me demande pourquoi la confection des unes et la rédaction des autres n'ont pas été confiées au même industriel, je veux dire au costumier. Car il n'y avait qu'à composer, sur le monde de la couture et sur les deux écoles qui se disputent la mode, une série de dialogues documentaires et brillantés. Au lieu de cela, on nous propose un imbroglio de quatre ou cinq intrigues, toutes connues depuis le premier écrit de M. Hermant, comme remarquablement dénuées d'intérêt [1].

THÉATRE ANTOINE

Les Petits

de M. Népoty.

Le sujet des *Petits*, luttes des enfants de plusieurs lits entre eux, et des beaux-fils contre leurs beaux-pères, porte, je ne sais pourquoi, généralement bonheur. C'est ce sujet qui fit connaître, après *les Demi-Sœurs*, le nom de M. Gaston Devore, et qui, avec *le Divorce*, marqua les brillants débuts de M. Paul Bourget au théâtre. Je doute qu'il favorise pareillement M. Lucien Népoty, et, pour l'amour de l'art, je ne le souhaite pas.

Jusqu'à la fin du second acte, ce mélodrame de famille, où la voix du sang fait, comme juste, sa partie, semblait un honorable échantillon du genre :

1. Particulièrement décidé à maltraiter à l'occasion les ouvrages de M. Abel Hermant, Gilbert en était, comme nous tous, horripilé et charmé. L'étrange auteur, qui peut emporter l'admiration, mais non jamais la sympathie. — E. M.

action claire, artifices plus clairs encore, parallélisme des scènes à effet, larmoiements et conflits brutaux, langue courante et intelligible, du mouvement, encore qu'un peu factice, tout annonçait un mélodrame. Pourquoi faut-il qu'au troisième et dernier acte de cette histoire très spéciale d'une famille composée des enfants de trois lits, l'auteur se soit entiché d'idées générales, s'avisant peut-être qu'une grande comédie devait renfermer une « pensée » ? Cette prétention l'a obligé à reprendre les choses de très haut et à farcir d'explications rétrospectives l'acte du dénouement. Ainsi quand nous attendons la péripétie finale, on nous ramène bien en deçà de l'exposition. Quelle faute !

Comment encore l'auteur excuse-t-il tant d'explications, d'analyses psycho ou physiologiques, de cœurs scrutés, de reins sondés ? Par la seule nécessité d'expliquer à un grand niais de fils la nature des tourments qui poussent une veuve à un second mariage, et sur lesquels je crois vous prouver la facilité de s'entendre à demi-mot. Mais le fils, qui contracta les fièvres aux colonies, passera par trois épreuves avant de pénétrer cela. D'abord une longue explication avec sa mère, qu'il torture : scène pénible, le martyre de cette mère se trouvant dénué de toute grandeur tragique et même d'humanité, par l'invraisemblable stupidité de son fils. Il faut encore à celui-ci la preuve par le fait, que lui administre une jeune veuve, laquelle, fort à propos, ranime les cendres de son défunt amour pour lui faire saisir les motifs précis du second mariage de sa mère. Ce n'est pas assez encore. Les aînés des deux ménages en viennent aux mains et vont s'ouvrir la gorge. Un bruit les arrête et, dans l'obscurité, ils se cachent pour épier. Avec quelle stupeur ils voient alors leur père et beau-père se glisser furtivement dans la nuit et frapper à la porte de sa femme ! Car ces époux

qui s'aiment (d'ailleurs sans grande passion) en sont à se cacher de leurs enfants et se rejoignent la nuit. La révélation, dirai-je de l'amour ou des amours paternelles, réconcilie les fils ennemis : le sujet les inspire, paraît-il, et, après quelques paroles d'une gravité religieuse, ils entraînent au dehors leurs frères, leurs sœurs et leurs fiancées, en indiquant d'un doigt mystérieux la chambre des parents.

C'est donc sous les auspices du droit à l'amour que M. Népoty sanctionne le droit au remariage. Seulement, la logique du drame plaidait directement contre cette thèse. L'auteur a porté à la scène les conflits de deux sangs non seulement étrangers, mais hostiles : il y a, dans l'inimitié des deux races, un élément physique, profond comme l'instinct et difficilement réductible. Or, comment s'apaise le conflit ? Par le moyen d'une image voluptueuse dont les parents font tous les frais. Là-dessus je proteste, et moins encore au nom des convenances que de la vérité. Car les haines de famille sont d'une nature autrement énergique et tenace que l'idée falote du droit à l'amour, et, des deux, s'il doit y avoir une vaincue, ce sera cette idée, vapeur d'un cerveau anémié, plutôt que les impulsions du sang, des nerfs et de l'être physique : celles-ci céderaient peut-être, et encore dans un sujet très noble, à l'ascendant d'une haute idée morale, mais non au prestige d'une théorie toute en faveur des plaisirs d'un beau-père. C'est ce qu'a compris M. Paul Bourget, dans son *Divorce*, où il montre l'idée religieuse dissolvant une union qui n'est scellée que par l'amour. Au contraire, M. Népoty laisse succomber la tradition du sang, qui est tout ensemble un instinct et une idée, à l'illusion des mots. L'erreur est absolue, et le public perd pied.

Même il se retire un peu scandalisé. Car les commentaires des enfants sur cette porte refermée des apparte-

ments paternels, ne se pourraient, à la grande rigueur, supporter que si c'était en effet une des grandes lois de la nature ou de l'ordre social qu'une veuve ne pût avant l'âge échapper au désir de l'homme. Mais rien n'est plus contestable ; et Auguste Comte allait jusqu'à assimiler les secondes noces à l'adultère, ou plutôt à l'infidélité. L'étrange invention de M. Népoty n'ajoute donc qu'un spectacle affligeant à la plus ruineuse des thèses.

Février

THÉATRE DES VARIÉTÉS

Le Bonheur sous la main

comédie de M. Paul GAVAULT.

Le Bonheur sous la main est une comédie-proverbe dont le titre signifie qu'il est au pouvoir de chacun de dompter les dédains de l'objet aimé en levant sur sa chère face une main énergique. Par ce moyen, le vieux marquis de Saint-Renan subjugue et fixe l'inconstante môme Tison, et l'aimable Cui-cui, par la même méthode, enchaîne à jamais l'indécis Pont-Hébert.

Ce qui n'est pas nouveau, c'est le sujet de la pièce, lequel est ancien et même noble. Quatre couples étant donnés, la désunion de l'un entraîne celle des trois autres. Cela pourrait s'appeler *les Ricochets*. Racine a préféré le titre d'*Andromaque*.

A quoi tient-il que M. Paul Gavault n'ait pas tiré un meilleur parti de ce scénario classique? A une légère erreur que le public lui pardonnera pour la gaîté de sa pièce. Dans cette intrigue, il fallait un couple de tête, un couple principal qui menât le jeu. M. Gavault ne l'a pas clairement indiqué. Ce pouvait être ici, je suppose, le marquis de Saint-Renan et la môme Tison déjà nommée, ou, pour préciser les identités, Mlle Mistinguett

avec M. Max Dearly, qui forment de beaucoup le groupe le plus pittoresque et le plus vivant de cette bande. Mais, au lieu de ménager sa perspective, M. Paul Gavault a traité simultanément et sur le même plan quatre intrigues dont il se faut que l'intérêt soit égal. Les histoires de M. Giraud et de M. Pont-Hébert, par exemple, sont insipides, et les rebondissements de ces pantins mécaniques ne méritent pas d'encombrer la scène ; à les reléguer plus souvent dans les coulisses, M. Paul Gavault eût du moins gagné un second acte plus court et plus vif. Mais parlez-moi de ce vieux marquis libertin et toqué, qui relève à lui seul le succès de la pièce. Je vous signale particulièrement, au troisième acte, un pas de « crapulette » qui méritait bien d'aller aux nues, tant il mime avec justesse la démence légère de ce vieil enfant de plaisir.

On sait que la danse est un élément indispensable de ce genre d'ouvrages. Il vient un moment dans une comédie fantaisiste, où la danse et le chant doivent se substituer au dialogue. Et ce serait une erreur grave d'y voir une perversion ou bien une décadence. Pourquoi ne souhaiterait-on pas, au contraire, la renaissance de ce genre charmant et malheureusement désuet qu'était l'ancien vaudeville ou la vieille farce ?

COMÉDIE-ROYALE

Une comédie de MM. Pierre Veber et Montrel, *Pompette*, a surtout permis à Mme Charlotte Wiehe, dont on a été heureux de réentendre l'accent, de jouer avec discrétion une amusante scène d'ivresse.

Zubiri, un acte de M. de Porto-Riche, est plutôt une pantomime coupée par la récitation de quelques poèmes d'Hugo, qu'une véritable pièce : il n'y a, en fait de dialogue, qu'une ou deux tirades trépidantes de cette petite cabotine de Zubiri qui tue son amant de douleur, en se livrant, sous ses yeux, aux baisers de deux autres hommes.

Enfin, une farce très cocasse de M. Yves Mirande, *Champion de boxe* (*dans sa catégorie*), a été pour Mlle Polaire l'occasion de se trémousser avec beaucoup de talent : cette artiste devrait seulement ne pas abuser de certains effets, un peu connus, de chevelure, si toutefois l'on ose ainsi nommer la plus ébouriffée des crinières.

THÉATRE DU GYMNASE

L'Assaut

de M. Henry BERNSTEIN.

Deux actes de préparations, annulés par un troisième qui consiste, en tout et pour tout, dans le récit de la vie du principal personnage ; deux intrigues qui se juxtaposent sans jamais s'emboîter ni se commander, voilà *l'Assaut* ; l'auteur a tenté plusieurs pistes, sans trouver la bonne, ni se tenir à aucune.

Ces erreurs sont d'autant plus remarquables que M. Bernstein ne les a commises que pour rendre sympathique son voleur. Il est vrai qu'il a voulu lui concilier notre suffrage, tout en évitant de le punir, à seule fin d'invoquer la prescription pour les fautes anciennes. Et l'on aperçoit trop ici le bout de l'oreille.

Nous étonnerons donc bien M. Bernstein en lui montrant de la gaucherie ou du flottement dans le dévelop-

pement de sa pièce. Car il a suivi un plan avec application. Où vous remarquez peut-être deux attitudes de Mérital, d'abord forcené contre son accusateur Frépeau, puis prenant des poses devant Renée, M. Bernstein ne veut voir que la continuation de la même attitude. Et toute sa pièce ne tend qu'à revendiquer pour Mérital le droit de se défaire d'abord assez rudement de ses ennemis pour acheter ensuite d'occasion une délicatesse de façade. Mais, si vous le voulez bien, nous ne serons pas dupes de cette grosse ruse ; car la punition que Mérital s'inflige (retraite de la vie politique) est excessivement douce auprès de celle qu'il esquive (verdict infamant) et de celle qu'il inflige à ses amis politiques, à son parti, dont il est le chef indispensable, à son pays même, si ses idées sont de salut public. Outre, enfin, qu'il conçoit sur le tard ses légers scrupules, uniquement pour garder l'amour d'une jeune fille.

Ces distinctions très claires, M. Bernstein a machiné trois actes pour les embrouiller. Le long plaidoyer du troisième acte, en particulier, ne tend qu'à démontrer l'identité substantielle absolue des mobiles qui animèrent Mérital à toutes les époques de sa vie : en sorte qu'on peut se demander si, rejeté dans sa misère d'autrefois, le grand homme agirait très différemment encore aujourd'hui. Et sans s'aviser que sa singulière méthode peut tout aussi bien ternir la gloire actuelle de son héros qu'illustrer par réflexion son triste exploit de jadis, M. Bernstein a conçu ce plan enfantin, dont la reconstitution n'est point trop malaisée.

Prenons les choses au moment où Mérital a mis Frépeau hors de combat. La partie est alors gagnée. Il faut donc que, sur-le-champ, Mérital trouve un beau geste. Renée servira à provoquer ce geste : d'où nécessité d'exagérer la candeur de cette jeune fille qu'on nous avait d'abord montrée plus sérieuse et perspicace,

à seule fin d'arracher son aveu à Mérital. Celui-ci aussitôt de se regarder dans la glace pour expliquer son état d'âme. Il eût été plus dramatique que son secret fût surpris presque à son insu, au cours d'un dialogue très serré entre Renée et lui, et il y avait à faire là une scène très forte et toute en action. Mais M. Bernstein tenait avant tout à mettre son homme en posture avantageuse, dût-il pour cela écourter une scène capitale et remplir les vides avec une conférence psychologique. A l'aveu de Mérital, Renée ne répond rien, et son mutisme, qui ressemble à une condamnation, dément encore une fois l'idée qu'on nous avait insinuée de son caractère. Pourquoi cette nouvelle faute ? Mais parce que Renée ne peut rien répondre sans terminer aussitôt la pièce. Si la jeune fille, en effet, somme Mérital de s'expliquer, le voilà qui lâche tout de suite sa biographie, laquelle ne doit servir qu'au troisième acte ; et, si elle l'absout, le rideau n'a plus qu'à tomber. C'est-à-dire qu'à ce moment, M. Bernstein s'est mis lui-même dans l'impossibilité d'user du dialogue, situation assez paradoxale pour un auteur dramatique. Mais, d'autre part, en laissant dans l'indécision les sentiments de Renée, M. Bernstein escompte le bénéfice de notre sympathie en faveur de Mérital menacé de perdre le cœur de Renée, et pense par là reprendre avantage. Mais le moyen encore de s'intéresser pour un héros qui, manifestement, ruse avec l'honneur !

Le troisième acte enfin, qui aurait tout aussi bien pu ne pas avoir lieu, n'a d'autre raison d'être que le plaidoyer de Mérital, plaidoyer qu'il s'est bien gardé de prononcer devant le jury. Nouvelle variation de Renée, aussi inexplicable que les précédentes, mais requise en vue d'un verdict d'absolution qui offrira d'autant plus d'apparences d'impartialité qu'il sera plus inattendu.

Je viens de parler des variations de Renée : il me

faut les préciser. Au premier acte, après qu'elle a refusé la main du fils Mérital, nous voyons cette jeune fille se lever tout d'un coup, droite comme un beau lys, et déclarer au père : « C'est vous que j'aime. » Trait d'audace qui dénote sans doute une âme pure, passionnée et volontaire et ne surprend qu'à demi de la part d'une fille que nous savons grave, résolue, mûrie par l'existence. Mais, au second acte, changement à vue : depuis quatre mois, elle hante l'intimité de Mérital ; elle connaît ses inquiétudes, ses veilles, l'hostilité ou l'indifférence de ses anciens amis ; elle a pu remarquer ses airs de mystère et le changement de sa personne. Le moindre de ces indices justifierait quelque légère alarme ou quelque semence de doute, dans une femme dont un tendre intérêt entretient la lucidité sur tout ce qui regarde son amour. Mais point. Elle n'a pas même soupçonné le drame qui menace l'homme qu'elle aime. Et c'est par un silence désolé qu'elle accueille sa confession. A l'acte suivant, nouvelle conversion : Renée va jusqu'à témoigner de la jalousie pour le sordide passé de son futur mari. Le malheur veut, je le répète, que tous ces changements à vue soient autant de ficelles.

La vérité, c'est que Mérital seul compte pour M. Bernstein : tous les autres personnages n'existent qu'en fonction du seul Mérital. De son amour pour Renée, je ne dirai rien, tant la mièvrerie, la mignardise en est déconcertante. Sur ce chapitre, M. Bernstein, moins modeste à l'ordinaire, a cru devoir copier son compatriote Porto-Riche. « Ma fraîcheur, ma petite douceur, ma tendre petite poésie, *etc....* » C'est en ces termes précieux que Mérital s'adresse à sa fiancée. Et l'on soupçonne bien que l'auteur a dû, dans cette puérilité apprise, impliquer quelque dessein symbolique ; mais on n'aperçoit pas lequel, ou plutôt tout paraît possible dans ce domaine de l'arbitraire et des intentions

vagues. Et le seul résultat de ce babillage enfantin, comme des inconséquences de Renée, c'est qu'à la fin du second acte, au lieu de craindre pour Mérital la désaffection de la jeune fille, nous comptons sur la prompte guérison d'un engouement tout cérébral.

C'est ailleurs aussi qu'il faut probablement chercher l'intérêt véritable du personnage. Il consiste, pour M. Bernstein au moins, en ce que Mérital sert de truchement à certains mouvements de son âme. Cela est si sensible que, dans tous les endroits pathétiques, *automatiquement*, le monologue se substitue au dialogue. Au premier acte : Mérital repousse, en premier lieu, l'amour de Renée, et ce refus provoque chez la jeune fille une crise de larmes (admirablement mimée par Mlle Lély, dont les sanglots forment d'ailleurs toutes les répliques).

Au lieu donc d'inventer ici un dialogue passionné et véhément entre ces deux personnages qui, pour la première fois, parlent de leur amour (d'un amour entre barbon et jeune fille), M. Bernstein se débarrasse tout de suite de Renée par la pantomime, puis souffle à Mérital un premier monologue, pour lui faire injurier cette lente agonie qu'est la vieillesse. Car Mérital a de la vie à peu près la même conception que Lafargue, cet autre juif. Et ses lamentations peuvent bien avoir quelque accent : elles arrêtent surtout l'action, si d'ailleurs elles suppléent, par des épanchements lyriques, aux défaillances dramatiques de l'auteur.

La scène se répète identique au deuxième acte. Quand Mérital fait à Renée sa première confession, M. Bernstein plonge son héroïne dans un silence inviolable qui permet à l'homme de poser, de se raconter et d'expliquer son caractère devant cette jeune statue de la douleur.Pour le troisième acte, je n'ai pas à répéter que ce n'est qu'un long récit.

Visiblement, ces monologues sont tout ce qui intéresse M. Bernstein. Et la plupart de ses pièces aussi bien sont écrites pour ces moments d'abondance verbale, de solitaire contemplation de soi, dans lesquels l'être, retiré du monde, se grise d'illusion dominatrice et répand ces effusions chaleureuses qui traduisent ses impulsions profondes ou l'état de ses nerfs.

Mais cette incapacité de s'abstraire de son *moi* joue plus d'un mauvais tour à l'auteur dramatique. Dans la grande scène où Mérital se débarrasse de Frépeau, M. Bernstein a tellement identifié à lui son personnage, et sa passion d'outrager l'adversaire l'emporte tellement sur tout, que dès les premières répliques, ses sarcasmes et son ton de forfanterie, par contraste avec le ridicule imprimé au rôle de Frépeau, nous rassurent justement sur le sort de Mérital quand l'art exigerait que nous tremblions pour lui.

Ces défauts et surtout l'indécision de la pièce viennent des arrière-pensées de l'auteur, que le public n'est pas obligé de connaître. M. Bernstein a voulu, sur le sujet de *Chamillac*, d'Octave Feuillet, écrire ses *Euménides*, c'est-à-dire un ouvrage aux conclusions apaisées et hautaines. Nous l'avons vu faire à cette idée d'opulents sacrifices. Il a, dans ce dessein, torturé et estropié un sujet qui ne demandait qu'à filer vite et droit. Or, le pardon qu'il sollicite pour son héros, c'est son héros lui-même qui, content d'un honneur au rabais, se l'octroie. Et, au surplus, malgré son affectation de sérénité, l'auteur ne peut, dans le détail, arrêter ces mouvements de rage et ces rancœurs qui partent évidemment d'un foie mal purgé de sa bile. Ainsi même ce pauvre petit résultat n'est pas obtenu.

M. Bernstein a été servi par une interprétation de premier ordre. Le récit du dernier acte a été débité avec

une humanité simple par M. Guitry. M. Signoret a presque réussi à sauver le rôle ingrat de Frépeau. Et Mlle Lély et M. Vargas ont été les révélations de cette soirée.

THÉATRE DE L'ODÉON

Esther, princesse d'Israël

de MM. Sébastien-Charles LECONTE & André DUMAS

musique de M. JEHIN.

Il est équitable, sans doute, d'épargner aux auteurs de la nouvelle *Esther* toute comparaison avec la tragédie sacrée de Racine. Cependant, si notre mémoire ne suppléait souvent aux lacunes comme aux faiblesses de l'œuvre nouvelle, je doute que la représentation en parût claire, ni très digne d'intérêt.

Les auteurs ont publié leur dessein de montrer une Esther plus orientale et plus conforme à la version biblique. Cependant, ils ont altéré le récit de l'Écriture sur deux points où Racine l'avait respecté : ils ont inventé le meurtre inutile de Vasthi par Assuérus et omis ce trait assez curieux de la jalousie d'Assuérus qui, surprenant Aman aux pieds de la reine, s'imagine qu'il a voulu attenter à son honneur. Il est remarquable, en effet, que le texte sacré ait conservé la mémoire de cet incident presque comique, et l'on se demande si, en réalité, Esther ne perdit point Aman par quelque ruse de femme.

Ayant remarqué l'absence du nom et de l'idée de Dieu dans la plus ancienne partie du livre d'*Esther*, MM. Dumas et Leconte ont cru plus conforme à la vérité historique de réduire l'intrigue à un drame

d'amour et de sang, et ne nous présentent guère qu'une suite de tableaux. Plus heureusement, Racine avait, par l'idée religieuse, ordonné son action.

Les auteurs ont-ils au moins réussi à attraper la couleur orientale ? L'entreprise était chanceuse. Car si la Bible montre le point de vue juif, elle ne contient aucune indication sérieuse sur les mœurs des autres nations. Aussi, sans prendre même la peine d'élucider les sentiments d'Esther qu'on ne saurait dire amoureuse d'Assuérus, plutôt que sainte courtisane, se sont-ils reposés sur le décorateur du soin d'évoquer l'ancienne Suse.

Les vers sont de deux poètes estimables, mais, pour prendre une comparaison, c'est comme si, au lieu de décors, M. Visconti leur avait livré des tableaux de chevalet.

THÉATRE DE L'AMBIGU

Le Mystère de la Chambre jaune

de M. Gaston Leroux.

Il y a quelques années, M. Gaston Leroux publiait en feuilleton, dans un périodique illustré, deux romans, *le Mystère de la Chambre jaune*, et *le Parfum de la Dame en noir*, dont la célébrité balança celle même des plus retentissantes histoires de Conan Doyle.

Les mystérieuses aventures de Mlle Stangerson, poursuivie par un criminel invisible, et le génie inductif du petit journaliste Rouletabille vinrent à bout de passionner la curiosité publique, passablement émoussée déjà par tant de romans policiers, de Sherlock Holmes, de Nick Carters, de Raffles, d'Arsène Lupins. Et elles

le méritaient. Car, tandis que ses confrères, pour résoudre leurs problèmes fantastiques, avaient besoin de tout un matériel d'accessoires truqués et d'inventions merveilleuses, M. Gaston Leroux, tout au contraire, dénouait avec la plus extrême simplicité, sans le secours d'aucune machine et par la seule rigueur du raisonnement, les situations les plus inextricables. Le système de ce logicien de génie qu'est Joseph Rouletabille, consistait en effet à s'appuyer, suivant sa formule, *sur le bon bout de la raison*, c'est-à-dire à exclure, par principe, toute hypothèse fantastique pour ne retenir que les données de la raison, les explications du bon sens. Et son originalité réside en ce que, à l'inverse de toutes les habitudes policières, ce journaliste commence par fermer les yeux aux indices, vestiges, traces, marques ou pas qui pourraient suggestionner sa raison et faire en lui leurs impressions avant que les opérations logiques, qui ont toute sa confiance, n'aient fourni les premières indications indispensables.

On voit que la manière de M. Gaston Leroux est bien plus relevée et plus classique, en quelque sorte, que celle de ses grossiers prédécesseurs. Les *Aventures de Joseph Rouletabille* captivaient par le seul appareil logique.

La tentation de les porter à la scène devait être forte, et M. Gaston Leroux n'y a pas résisté ; mais les véritables amateurs le regretteront ; car, au théâtre, de toute nécessité, les parties de raisonnement devaient tomber : restait alors le *spectacle* qui, dans les deux romans, constituait la moindre partie et aussi la moins nouvelle.

THÉATRE MICHEL

En Camarades

de Mme Colette WILLY.

Cette comédie qui a déjà vu les feux de la rampe, mais qui ne peut que gagner à une nouvelle audition, est certainement l'une des meilleures œuvres de théâtre qui aient été produites en ces derniers dix ans, aussi bien pour la tenue du style que pour son grand intérêt dramatique, uniquement tiré des variations de sentiments.

Un premier acte, pénétré d'une ironie presque imperceptible, énigmatique comme le sourire de la *Joconde* ou celui de Mme Colette Willy elle-même, met en scène un couple, Lui et Elle, si vous voulez, qui par recherche de supériorité et de détachement affecte de mépriser la fidélité conjugale. Au vu et au su de la partie adverse, Lui courtise donc la trop coquette Marthe ; Elle s'abandonne à une inquiétante familiarité avec un grand garçon qu'ils appellent *le gosse*. Mais de fil en aiguille, sans y penser presque, et à force d'agaceries, les voilà qui jouent tous sérieusement, et un double rendez-vous est conclu, sans qu'ils puissent dire comment.

Mais des paroles aux sentiments et surtout aux actes, il y a loin. Avec une ingénuité qui rappelle la meilleure Claudine, Elle, lorsqu'elle vient au rendez-vous du gosse, découvre peu à peu le mensonge de sa conduite, et avec celui-ci d'abord, avec son mari ensuite, dans un effort très simple et très naturel de sincérité, elle engage un double dialogue dont toutes les répliques portent,

viennent de l'âme et y retournent. Le nécessaire seul et tout le nécessaire est prononcé : les sentiments passent par une série de nuances insensibles qui sont d'un grand art, à la fois très subtil et vigoureux et font leurs impressions presque sans qu'on s'en rende compte.

La morale de cette histoire s'accorde avec la morale traditionnelle; mais il ne siérait pas de s'en laisser imposer par une coïncidence. Mme Colette Willy plaide pour la sincérité, c'est-à-dire pour la violence de la passion. Une très forte santé lui tient lieu de principes. Il y a évidemment des cas où cela suffit. Mais il y a les autres.

THÉATRE DES BOUFFES

Les Maris de Léontine

comédie de M. Alfred Capus.

Reprise

Il y a plus d'agrément, je vous le dis, à entendre ces trois actes si prestes et légers qu'à souffrir les douleurs des enfantements laborieux qui se pratiquent, tous les soirs, sur la plupart de nos scènes.

Les Maris de Léontine ne se racontent pas. L'intrigue garde, jusque dans la fantaisie, une délicatesse, et comme un doigté qu'une analyse toute sèche ne rendrait pas. Du reste, la fable n'est ici presque rien : ce qui compte, c'est l'esprit de ces trois actes, c'en est la gaieté naturelle, la mesure et la clarté. Son sujet semblait autoriser M. Capus à beaucoup de farce et à quelque peu de grosse cocasserie. Il s'en est abstenu et, craignant toujours de trop appuyer, il a filé sans lourdeur une situation assez folle. Ainsi dégagée dans ses grandes lignes,

et avec la part de caricature qui convient, sa comédie donne une impression de facilité et respire une bonne humeur qui n'aide pas peu au rire.

M. Capus est parti de cette idée que le divorce, s'il est une solution légale, n'en est pas une pour l'auteur dramatique. Pourquoi un couple désuni par le Code ne serait-il pas reconjoint par le hasard ? Croit-on à si bon compte se débarrasser de l'adversaire ? Et comment une femme renoncerait-elle si doucement à compter dans la vie, à disposer enfin d'un homme, auquel le mal même qu'elle lui fit peut bien l'attacher davantage ? Ce serait une invraisemblance, pense M. Alfred Capus. Et, de fait, Léontine ne cessera d'engager dans de cruelles disgrâces ses deux maris, l'ancien et le nouveau, qu'après leur avoir fait contracter une amitié qui les met l'un et l'autre pour toujours à sa portée, si l'on peut dire.

Situation fertile en incidents mais que M. Capus a su tremper d'une humanité très naturelle et très vraie. Et c'est ce qui fait l'excellence de sa pièce : nulle part on ne sent ce déroulement mécanique qui est la plaie du vaudeville ; les scènes sont logiquement amenées sans doute, mais, une fois amenées, se soutiennent toutes seules. Un doux et discret scepticisme circule caché sous le rire, sans jamais s'expliquer. Le style est simple et franc, encore qu'on le devine surveillé. Et, suprême merveille, il y a de l'esprit sans jeu de mots.

Mlle Cora Laparcerie paraissait toute heureuse de dépenser les trésors d'une verve capiteuse, avec la conscience, pour une fois, de ne les pas gaspiller.

THÉATRE RÉJANE

L'Aigrette

comédie de M. Dario NICODEMI.

Il faudrait tenir pour heureux le succès de *l'Aigrette*, aussi mal construite et rédigée que possible, s'il pouvait servir à ruiner cette idée fausse qu'un auteur ne doit pas écrire de pièces pour une actrice ou pour un acteur. Car, justement, rien n'est supportable dans *l'Aigrette* que les parties de dialogue dont Mme Réjane fut l'évidente destinataire ou inspiratrice. On oublie trop, vraiment, en condamnant ensemble tous les ouvrages écrits à l'intention d'une comédienne, que Racine fit des tragédies pour la Champmeslé! Pour cette seule raison fera-t-on alors la petite bouche sur *Phèdre*, sur *Bajazet*? Seulement, c'était Racine, seulement, c'était la Champmeslé. Dans *l'Aigrette*, l'insuffisance vient de l'auteur; mais la pensée de son interprète l'a plutôt soutenu et servi.

Qu'est-ce qui, en effet, appartient indiscutablement à M. Niccodemi et sort de son fonds? C'est cette idée d'une mère qui vend son fils pour l'empêcher de déchoir. C'est l'invraisemblance de cette comtesse de Saint-Servan qui, pour rétablir sa maison, dévore un million en trois ans, à partir du jour que la femme de l'agent de change Leblanc devint la maîtresse de son fils. C'est l'aveuglement de ce fils et son incroyable veulerie, puis sa métamorphose du dernier acte.

Ce qui appartient encore à M. Dario Niccodemi, c'est la gaucherie avec laquelle, en dépit d'un fracas de gros

mots et de brutalités vaines, il tente d'éluder les difficultés que son impéritie suscite. Un exemple : au second acte, le financier Leblanc réussit à jeter le doute dans l'esprit de sa femme, en lui suggérant que le fils n'a pu ignorer les marchandages de la mère : le subit changement de vie des Saint-Servan, grâce à d'impures richesses, a trop exactement coïncidé avec l'élection de Suzanne Leblanc comme maîtresse du fils, pour ne pas éveiller les soupçons de celui-ci.

C'est le plus fort argument du mari auprès de sa femme. Survient le jeune homme qui, sous l'accusation de complicité dans l'ignoble pacte, s'indigne et se débat avec une sincérité qui crie l'innocence. « Que croire ? demande Suzanne. — Que sais-je à présent ? répond son mari. » Et le rideau tombe. Le jeune homme a-t-il vraiment ignoré ? Et comment a-t-il pu ignorer ? C'est à cette double interrogation que l'intérêt demeure suspendu à la fin du second acte. Mais la question étant insoluble, M. Niccodemi ne la résout pas ; et le troisième acte déçoit notre curiosité et se retourne ailleurs. Pourquoi donc avoir tellement souligné l'invraisemblance de la fable elle-même ?

Simplement pour la raison que l'auteur avait besoin au second acte des irritantes questions du financier pour exaspérer les nerfs de la malheureuse Suzanne et qu'il a traité la longue scène d'explications entre la femme et le mari, pour elle-même et à part, sans trop s'occuper de la suite. Cette scène forme un assez bon morceau mais détaché de l'action, comme aussi bien la scène du dernier acte, où Suzanne réussit, à force d'ingéniosité amoureuse, à rendre à son amant le goût de la vie et du combat.

Or, ces scènes, qui prennent pour elles tous les applaudissements, furent, de toute évidence, écrites pour Mme Réjane. Et comme l'auteur tenait la plume pour une

grande artiste, pour une très vivante nature de femme, il s'en est inspiré comme de son vrai sujet : uniquement occupé alors d'inventer les dialogues les plus propres à exprimer le naturel et les diverses agitations de cette âme, il a composé les deux grandes scènes de l'ouvrage, les seules qui comptent, l'une de nervosité, d'inquiétude, de doute, de mensonge pour soi-même, l'autre de ruse amoureuse et patiente, de lutte intelligente et gaie pour sauver de lui-même un homme lâche.

Ce qu'est Mme Réjane dans ces deux scènes, les mots ne le disent pas.

THÉATRE DE L'ATHÉNÉE

Le Cœur dispose

de M. Francis de Croisset.

On est libre d'aimer ou de ne pas aimer la manière de M. Francis de Croisset. Mais que l'on goûte ou que l'on méprise son tour précieux et affecté, son amour du brillant, la vulgarité de son sentimentalisme et son pastiche de Musset, je crois que ses admirateurs aussi bien que ses contempteurs tomberont d'accord sur les évidentes imperfections de son dernier ouvrage.

Les aventures de Robert Levaltier se fussent, en effet, paisiblement développées comme dans toute comédie bourgeoise, si M. Francis de Croisset n'avait, pour éviter le poncif, compliqué jusqu'à le rendre louche son principal personnage. Ce jeune homme, en effet, qui est entré chez les Miran-Charville, en qualité de secrétaire, malgré toute sa jeunesse et quelque fantaisie

dans la cervelle, n'inspire pas la sympathie. Il est pauvre, il veut devenir riche et compte beaucoup sur son bon air, son joli esprit et un physique avantageux. Il se donne pour un roué, c'est une raison peut-être pour qu'il ne soit qu'un niais; nous serions mieux fixés si, au lieu de toujours raisonner ses états d'âme devant un pâle confident, il se contentait de vivre tout simplement devant nous, sans œillades à la galerie.

Dans tous les cas, les vues du jeune homme sur l'héritière des Miran-Charville n'éveillent aucune complicité dans le cœur du public. M. Francis de Croisset l'a compris un peu tard, en employant son troisième acte à résoudre cette équation : « le petit chasseur de dot est un jeune homme très sympathique. » Or, que se passe-t-il ? Au début de cet acte, Robert ne s'est encore trouvé qu'une seule fois en présence d'Hélène Miran-Charville : il s'est d'ailleurs ingénié à la tromper sur ses vrais sentiments en feignant l'indifférence. Et, coup sur coup, Hélène apprend que Robert prétend à elle, en effet, et même qu'il l'a, en premier lieu, recherchée pour sa dot. S'il est vrai que l'attitude équivoque du secrétaire ait d'abord intrigué la jeune fille, cette double découverte n'est pas propre, sans doute, à lui inspirer des sentiments très favorables à ses desseins. M. Francis de Croisset a donc été conduit à dicter à son personnage une apologie de *l'arrivisme*, dont les tendances peuvent au moins nous faire hésiter, en sorte que le dénouement, qui devrait convaincre et conclure, nous rejette dans l'incertitude et la discussion et que sur un paradoxe vacillant va être édifiée la péripétie finale. M. Francis de Croisset a beau, en effet, être pénétré de ce sentiment que l'argent a bien sa poésie qui excuse et lave certaines indélicatesses, le public, d'ordinaire regimbe sur ce chapitre et trouvera peut-être que *l'Assaut*, *l'Aigrette* et *le Cœur dispose*, cela fait

beaucoup de pièces pour absoudre la convoitise du bien d'autrui.

Quand Robert Levaltier pense s'être justifié par l'aveu de son calcul, auquel il mêle fâcheusement la confession de son amour, il reste à Hélène à répondre, mais quoi? C'est une si riche héritière qu'elle professe sur le mariage cette opinion que seule une fortune égale à la sienne lui offrirait des garanties d'une sincère union. La déclaration de Robert, à supposer qu'Hélène se fût déjà intéressée pour ce garçon, devrait donc la désenchanter. Au contraire, la voilà qui soutient contre son père le parti de Levaltier et insiste pour l'ajournement de son départ, puis, à l'instant des adieux, elle tombe dans ses bras. Nous nous doutions bien, à vrai dire, que cela finirait ainsi; mais, jusqu'à la dernière minute, la vraisemblance n'a pas cessé de réclamer un dénouement contraire.

Sans doute, est-ce pour troubler toute notion de vraisemblance que, par un subit changement de ton, M. Francis de Croisset tombe de la comédie légère dans la farce bouffonne. Ce père, dont tout le monde joue comme d'un pantin, permet à Hélène de quitter tout sérieux et de brouiller les cartes fort à propos pour nous les jeter au nez. Le moyen encore de ne pas remarquer l'air empêtré de M. Francis de Croisset dans son intrigue, au point que, pour la dénouer, il doit user d'artifices tels que conversations surprises et interventions du *deus ex machinâ* en la personne du sculpteur Faloize, l'insupportable raisonneur de la pièce? Enfin, si d'heureuses idées de scènes, encore qu'un peu géométriques, et une moisson de mots d'auteur pouvaient soutenir une pièce, nous conseillerions à M. Francis de Croisset de retrancher tout de suite les airs de sensiblerie qui surchargent son ouvrage, comme un fard qui s'écaille; mais il est clair que c'est là-dessus que se fondent ses espoirs de succès : et il n'y a qu'à lui en laisser courir la chance.

Universitas
BIBLIOTHECA

Le Cœur dispose est remarquablement joué par Mlle Yvonne de Bray et par MM. André Brulé, André Dubosc et toute l'excellente troupe du théâtre de l'Athénée.

Mars

THÉATRE DU VAUDEVILLE

Bel-Ami

Adaptation de M. Nozière.

M. Nozière a lui-même expliqué la méthode de son adaptation : il s'agissait moins de construire une pièce avec les éléments dramatiques qui peuvent se rencontrer dans le roman de Maupassant que d'ordonner à plusieurs reprises un défilé général de tous les personnages du livre, réunis sous quelque vague prétexte dans des circonstances empruntées au roman. Par exemple, on se rappelle que le journaliste poitrinaire Forestier meurt à Cannes entre sa femme Madeleine et Bel-Ami qui ne tardera pas d'ailleurs à épouser cette énigmatique personne. Je ne sais pourquoi M. Nozière a cru devoir retenir cet épisode funèbre ; mais je vois bien qu'il en a pris occasion pour opérer un rassemblement général de tous ses personnages autour du chevet du moribond. Or, ce système manque singulièrement d'intérêt : pour aborder un semblant d'action, il faut attendre les préludes du mariage de Bel-Ami avec la fille du richissime juif Walter, c'est-à-dire le début de la seconde moitié du scénario ; jusque-là, cette succession de courts tableaux où passent des personnages dont nous ne savons presque rien, ressemble à un défilé de figures de cire.

M. Nozière allèguera-t-il son respect de l'œuvre de Maupassant, dont il aurait tenu à conserver tous les acteurs et événements principaux? Mais les admirateurs du livre se plaignent justement des adultérations graves qu'il lui aurait fait subir. Il est certain que le « Bel-Ami » du Vaudeville n'est pas tout à fait celui de Maupassant. A ses débuts au moins, le héros du roman figure l'homme au-devant de qui la fortune s'élance, le beau garçon favorisé, gâté, corrompu par le sort insolent, et qui traduit à la fin seulement en système une expérience déjà assez longue de réussite aussi involontaire que scandaleuse. Il y a deux temps bien distincts dans l'ascension de Georges Duroy : d'abord la chance le sert, puis, mieux instruit et mis en goût, il en assume lui-même la direction et se pousse rudement. M. Nozière ne s'est pas cru tenu à cette distinction, et, dès le premier tableau, qui nous introduit au promenoir des Folies-Bergères, nous devons partager le sentiment de cette fille qui accuse Bel-Ami de donner l'urticaire. Pour quelque raison que ce soit, M. Nozière a donc trahi son modèle. Un exemple. Au quatrième tableau, Bel-Ami a épousé Madeleine Forestier, dont la collaboration est utile à sa carrière de journaliste ; le ménage n'est au juste qu'une association, parfois orageuse, et le souvenir du premier mari semble hanter et agacer son successeur. Mais Madeleine vient d'hériter un million de son ancien protecteur et amant, le comte de Vaudrec : l'autorisation de son mari lui est indispensable pour accepter ce legs et Georges Duroy, dit Bel-Ami, la lui refuse jusqu'à ce qu'elle se dépouille en sa faveur de la moitié de la somme. Instantanément, son humeur change : nous le voyons devenir le plus tendre des époux. Il paraît donc que ses précédentes duretés envers Madeleine étaient un chantage. Or, dans le livre, les jalousies rétrospectives de Georges étaient sincères et

lui faisaient honneur : elles étaient même destinées à embellir son portrait pendant la première période, celle de l'apprentissage. Au contraire, la revendication de la moitié de l'héritage, comme aussi bien la séduction de Mme Walter, se plaçaient à l'époque où Georges Duroy ayant abdiqué toute jalousie, comme aussi tout sentiment spontané et bon, ne poursuivait plus que l'exploitation méthodique du monde qui l'avait perverti. Et, dans cette seconde phase, Maupassant ne craignait pas de lui prêter une brutalité cynique qui lui conservait tout de même le caractère mâle. Mais M. Nozière, pour confondre les deux stades, a noirci les commencements de Bel-Ami et adouci, énervé son énergie finale, de sorte que toute l'histoire se trouve comme noyée dans je ne sais quelle teinte louche de veulerie nonchalante et canaille. Dans le roman, c'est lui qui réclamait les cinq cent mille francs à Madeleine, c'est lui qui, le premier, parlait de mariage à la fille de son patron Walter : enfin, il menait la partie. Dans la pièce, l'initiative vient des femmes, et Bel-Ami ne semble plus qu'une fille dégoûtante.

Pourquoi de si forts changements, lorsqu'on affecte de la servilité envers le texte ? Faudrait-il supposer à M. Nozière l'intention de punir son auteur de certains jugements sur le juif Walter ? D'après Maupassant, c'est, en effet, la vue des scandaleuses rapines de cet Hébreu qui allume ensemble le feu de l'indignation et le désir des gains énormes et suspects au cœur de Bel-Ami. Et la sédution de la fille ne constituait à ses yeux qu'une revanche sur le père qui avait voulu le berner. M. Nozière a préféré reléguer dans l'ombre tout ce qui constituait la justification morale du personnage. Alors que parle-t-il de fidélité scrupuleuse et n'eût-il pas été plus court de bâtir un drame avec le principal épisode du roman, sauf à élaguer tout l'accessoire, en montrant

Bel-Ami à l'œuvre dans la plus typique de ses opérations ? Car tout roman contient un sujet de pièce, et l'opinion contraire est la plus grave des erreurs. Mais il faut savoir le découvrir.

De l'interprétation de tout premier ordre, digne en tout point de l'excellent théâtre du Vaudeville, il convient de tirer hors de pair Mlle Gabrielle Dorziat, qui a trouvé l'un de ses meilleurs rôles dans celui de l'inquiéquiétante Madeleine Forestier.

THÉATRE MARIGNY

Puissance de Roi

drame politique de Mme KAREN BRAMSON.

Je rappelle que *Puissance de Roi* montre les luttes d'un monarque constitutionnel contre les ministres parlementaires qui engagent la Couronne dans leurs compromissions et interceptent toutes les communications entre le souverain et son peuple. Quand le rideau se lève, le comte Rosen apporte au roi la démission du cabinet. Le socialiste Martin, chef de l'opposition, est appelé aux affaires. Mais les deux compères sont de mèche et Martin renie son programme d'opposition pour se mettre au service d'impurs intérêts. Cette palinodie éhontée détermine le roi à intervenir. Par une mesure générale d'amnistie, il marque d'abord ses sympathies pour les dupes de Martin et entre en relations avec Smitson, l'interprète des revendications populaires. Il est si près de réussir à ressaisir la barre que ses ministres n'aperçoivent plus de salut que dans une émeute san-

glante au cours de laquelle le roi est tué au balcon de son palais.

Cette histoire est présentée en quatre tableaux d'un mouvement un peu échauffé, mais clairs et intéressants. On pourrait relever des invraisemblances et l'excessive propension qu'ont les pires intrigants à expliquer et éventer leurs intrigues. Mais Mme Karen Bramson, qui visait un public populaire, avait sans doute besoin de ce grossissement pour marquer en caractères voyants les traits des principaux acteurs. Du reste, son ouvrage est moins encore un drame qu'une peinture symbolique : et la part de fiction que ce genre comporte ne paraît pas ici dépassée.

A la fable politique, l'auteur a entremêlé deux intrigues romanesques qui déconcertent un peu le public français : ces amours d'altesses royales, contrariées par la Raison d'État, ne nous disent rien. Mais je ne jurerais pas que Mme Karen Bramson ait elle-même pris ces romans très au sérieux. Je crois qu'ils servent surtout d'étalon d'or pour la sensibilité féminine. Assurément la politique comportera toujours des besognes, des exigences et des devoirs dont la dureté étonne un cœur de femme et contre quoi se révoltent d'abord la propre sœur du roi, amoureuse du docteur Sars, et la princesse Marie, mariée sans amour au duc de Toscane, et éprise du roi Jean. Mais, devant la grandeur de la lutte soutenue par le roi, l'amoureuse elle-même consent à s'incliner, parce qu'il y a plus de beauté et d'émotion, plus de quoi charmer même une âme de femme, dans les héroïques combats de la politique que dans les passions de l'amour. « *Je vois maintenant...*, dit la princesse au roi, *je comprends... ce bonheur est plus grand que celui que j'aurais pu vous donner.* » *Puissance de Roi* est donc comme la glorification de la sainte politique par la femme.

Et s'il est vrai que le roi succombe à l'entreprise, s'il

est vrai qu'il recule devant un coup d'État par respect pour le serment juré à la Constitution, il faut considérer que cette pièce nous vient d'une monarchie septentrionale où les grandes questions d'État se posent avec moins d'insistance que partout ailleurs et peuvent bien céder le pas aux affaires intérieures, plus épuisantes, plus passionnées et rarement dignes d'absorber l'activité du monarque ; la fonction royale est donc là moins clairement dessinée que dans les pays d'impérialisme et de nationalisme militant, où l'expansion et la défense de la race sont évidemment liées aux libres mouvements du souverain. Le Maroc, par exemple, pourra très bien dispenser Alphonse XIII du coup d'État dont la nécessité était sentie naguère. Il en va peut-être autrement du Danemark. Mais, là même, si le roi Frédéric a beaucoup de sujets de l'intelligence de Mme Karen Bramson, nul doute que les choses ne lui soient facilitées avant peu. *Puissance de Roi* peut même faire une excellente image d'Épinal pour la France.

L'interprétation est satisfaisante dans l'ensemble ; elle est excellente en particulier avec M. Séverin Mars.

THÉATRE DES CAPUCINES

Sapho

opérette mythologique de MM. André Barde & Michel Carré, musique de M. Cuvillier.

Après le succès très personnel de Mme Régina Badet, dans *la Femme et le Pantin*, l'an passé, au Théâtre Antoine, il était inévitable que des hommes d'esprit lui

en offrissent l'occasion nouvelle en quelque parodie qui eût pu s'appeler *la Femme ou le Pantin*.

Les auteurs ont conçu l'ingénieuse idée non seulement de renverser la situation de la comédie tirée du roman de M. Pierre Louys, mais de choisir la poétesse Sapho comme héroïne de leur opérette licencieuse. Ce sont les détails qui font valoir ce genre d'ouvrages.

Qu'elle danse, qu'elle mime ou qu'elle enseigne la plastique dans un collège de jeunes lesbiennes, Mme Régina Badet, si elle nous charme, ne nous surprend plus. Mais qu'elle soit devenue experte comédienne et chanteuse très fine, c'est assez pour la remercier de réunir tant de manières de charmer ses contemporains.

Dans le rôle de Phaon [*le jeune garçon trottin qui fait soupirer Sapho*] auquel il imprime une note de discrète ironie, on a beaucoup applaudi M. Armand Berthez, le directeur de cet aimable théâtre.

COMÉDIE ROYALE

Le nouveau spectacle de la Comédie-Royale se compose de trois comédies qui se réclament de deux poétiques très différentes.

La Joie du Sacrifice.

Les ouvrages de MM. Tristan Bernard père et fils remplacent, suivant un procédé aussi connu que démodé, l'invention et la fantaisie naturelle par le renversement systématique de toutes les situations de la vie. Par exemple, les vieillards amoureux sont d'ordinaire confiants et même aveugles, jusqu'à l'instant de leur premier soupçon qui

empoisonnera le reste de leur existence et celle de l'objet aimé. Changez tout cela, vous aurez des vieillards jaloux sans motif, mais qui, au lieu de tourmenter la partie adverse, disparaîtront de sa vie le plus aimablement du monde et en pure perte, car, ainsi que vous le pensez, leurs soupçons étaient vains et ils n'avaient pas perdu l'amour des jeunes gens qui n'ont même jamais été plus épris de leurs rhumatismes. — Voilà toute *la Joie du Sacrifice*, de M. Jean-Jacques Bernard, à qui je ne reprocherai même pas l'invraisemblance : sa marque, c'est plutôt le pur arbitraire qui ne laisse soupirer au spectateur indifférent que : « Bien possible, et puis après ? »

Les Visiteurs nocturnes.

Pareillement, M. Tristan Bernard, en un petit acte sans prétention,n'a pas manqué de nous montrer des cambrioleurs timides et malheureux qui, s'ils ne trouvent rien chez leur victime, lui font du moins retrouver le sommeil à l'aide d'un narcotique, le sommeil qui la fuyait depuis trois ans ! Le premier mot de l'endormie à son réveil est de reconnaissance infinie pour ses bienfaiteurs : on ne s'attend pas, évidemment, à cet élan du cœur, et cet effet de surprise est aussi tout ce que cherchait M. Tristan Bernard. Je crains pourtant que l'espèce de rictus stéréotypé, qui définit de plus en plus le comique de cet auteur, coure le risque de faire rire de moins en moins son public. — Mais il y a une trouvaille : après que les cambrioleurs s'en sont allés bredouilles, il ne reste en scène que la victime endormie ; pour nous faire attendre l'heure tardive de son réveil, M. Tristan Bernard a imaginé de faire sonner coup sur coup toutes les heures de la nuit et d'imiter dans la coulisse tous les bruits de l'obscurité, puis de l'aube. Et c'est d'un pittoresque agréablement mystificateur, si l'effort littéraire peut paraître assez faible.

Jean III.

Tout autre est le genre de M. Sacha Guitry. La situation ne compte à peu près pas pour lui ; par contre, la cocasserie du détail fait tout son souci. De là, des inégalités déconcertantes, selon que sa fantaisie rencontre bien ou mal. L'argument de *Jean III* tient en peu de mots : c'est l'histoire d'une honnête famille bourgeoise révolutionnée par la passion du fils, Paul Mondoucet, pour la carrière d'acteur. Le premier acte qui nous fait assister aux objurgations puis à la capitulation paternelle, est de bonne comédie, alerte et jeune. Le second acte, qui nous introduit dans les coulisses d'un vague théâtre de faubourg, sacrifie déjà davantage à la recherche du détail burlesque : il y a pourtant un bien joli mot de la fin (dit par Baron !) et, çà et là, encore quelques traits de comédie. Mais le troisième acte verse décidément dans la grosse farce d'atelier et les procédés clownesques : la « scène dans la salle », les parodies mélodramatiques ou tragiques, le globe impérial de Jean III suspendu à un élastique, voilà du rire à bien bon marché et dont M. Sacha Guitry semble assez fortuné pour faire décidément fi. La nature même du comique de cet auteur est trop capable de lui jouer de méchants tours, pour qu'il ne se tienne point sur ses gardes. Ses plaisanteries ont je ne sais quoi d'abrupt et d'impérieux, qui semble narguer le spectateur en lui mettant tout de suite le marché en main : « C'est comme cela, et c'est à prendre ou à laisser. » Pour le prendre soi-même sur ce ton-là avec le public, il faut sans doute ne jouer jamais qu'à coup sûr ; seulement l'habitude de lui faire violence risque d'engendrer une témérité fate qui ne met pas toujours les rieurs du bon côté. M. Sacha Guitry ne pourra reculer indéfiniment les

limites et le bénéfice de l'extrême jeunesse. Nous l'attendons à sa maturité.

Jean III servait de rentrée à Baron. Le succès de ce grand acteur comique a dépassé, en véhémence et en qualité, tout ce qui peut se concevoir. Et l'on avait encore le sentiment de lui faire tort de quelque acclamation. Souhaitons donc que le triomphe de l'autre soir décide Baron à écouter la voix de sa seconde jeunesse. Il le doit au public comme remerciement.

THÉATRE FRANÇAIS

Le Ménage de Molière

comédie en cinq actes en vers de M. Maurice DONNAY.

Il n'est pas vrai que M. Donnay ait, pour mettre Molière sur la scène de la Comédie-Française, changé de manière. Mais il est très vrai que la très grande piété, le culte fervent qu'il rend à l'auteur du *Misanthrope*, a tempéré sa verve et comme rendu plus grave le timbre de sa Muse.

Au cours de ses conférences sur Molière, M. Maurice Donnay témoigna plusieurs fois de la compassion pour la douloureuse vie sentimentale de son héros. Le conférencier croyait-il les sourires de la fortune et de l'amour indispensables pour réchauffer le génie du poète? Et s'étonnait-il vraiment que l'adversité, prenant le masque de la trahison conjugale, n'ait point accablé son courage ni étouffé, en lui, l'inspiration? — Non, il n'est pas possible de s'y méprendre : le seul amour des Lettres françaises eût laissé M. Donnay, comme nous tous, assez insensible aux fécondes douleurs de son dieu, si la

tendre amitié, étendant à l'homme les chaleureux sentiments que l'auteur d'abord avait fait naître, ne se fût, d'un mouvement spontané et généreux, intéressé à ses malheurs privés comme pour regretter simplement qu'ils eussent frappé un ami cher.

C'est ce sentiment très pur de sympathie rétrospective qui anime les cinq actes abondants et mouvementés du *Ménage de Molière*. Et j'avertis tout de suite, de peur qu'on ne s'aille aviser de découvrir encore l'Amérique, que telles étant les dispositions affectives de l'auteur, c'est Molière homme privé, c'est Molière mari et ce Molière seul que M. Maurice Donnay a voulu porter au théâtre. Ce dessein a des lacunes qui sautent aux yeux ; on peut lui reprocher d'assombrir de parti pris l'existence de Molière ou plutôt de n'en montrer que les plus noirs côtés. J'imagine que même mordu de la jalousie, bien loin que cette inquiétude tarît sa veine, le travail d'écrire délivrait plutôt le poète de ses tourments, qu'au demeurant il dut trouver dans la société d'hommes de lettres qui s'appelaient Racine, Corneille, Boileau, La Fontaine, Chapelle, des divertissements contre quoi l'importune image d'Armande était sans force, et qu'enfin les encouragements et les récompenses royales satisfaisaient en lui un désir de gloire dont l'aiguillon pouvait bien être aussi vif que celui de la jalousie. Or, c'est tout cela qui est absent du tableau de M. Maurice Donnay, et c'est aussi tout cela qui imprima de la grandeur à la vie de Molière ; c'est donc un Molière assujetti à des démons inférieurs et presque vils qu'il a dépeint. Mais, je répète que, seule, la sollicitude de l'ami et du cadet pouvait lui faire prendre une part si grande aux moindres disgrâces de son héros. M. Donnay a voulu écrire la comédie de l'amour dédaigné et trahi ; il l'a fait avec cette délicate compassion pour l'humanité souffrante, qui, depuis *Amants*, et en dépit d'une apparente gaieté et

d'un rire d'habitude, fait le fond de presque tous ses ouvrages.

Donc, Molière aime Armande Béjart. Et celle-ci feint de répondre à son amour, peut-être parce que le grand homme lui impose, peut-être parce que la comédienne escompte les beaux rôles promis à la femme du directeur-auteur. Madeleine Béjart, mère d'Armande, tente de traverser leur projet; mais, quand Molière peut-être attendrait l'éclat de la jalousie au souvenir de leurs anciennes amours, il paraît que c'est la rivalité de la comédienne, encore, qui anime Madeleine contre Armande.

De tels augures n'ont pas porté bonheur au ménage de Molière. Dès le second acte, Armande, enivrée de sa jeune gloire de comédienne, écoute trop curieusement les déclarations d'un marquis qui n'aura pas à livrer de grands combats pour réduire la place. Molière surprend le colloque, et voilà le poison entré en lui. Le ménage va de mal en pis. Pour donner alors du supplice de son héros une sorte de figuration symbolique, M. Maurice Donnay a rempli presque tout un acte des allées et venues de Molière, de la table où sont épars les feuillets du *Misanthrope* à la fenêtre par où il guette le retour d'Armande en galante excursion. La périlleuse gageure de ne point faire sourire ni soupirer durant tout cet acte sans action, M. Maurice Donnay en est pourtant sorti vainqueur, et c'est un assez joli tour de force, très élégant, discret et ému. Entre temps, voici la De Brie, fidèle et complaisante amie de Molière, qui lui vient offrir des consolations; le poète est un instant tenté de rafraîchir sa fièvre à cette tendresse; mais un mot de trop l'avertit, hélas! que tant de marques d'intérêt s'adressent, encore une fois, bien moins à l'homme qu'à l'auteur qui distribue les rôles. Puis le temps marche,

portant avec lui de sournoises vicissitudes. Dans l'instant que le généreux Corneille explique à Molière les périls où la fiction du théâtre expose la faible cervelle des hommes et la vertu chancelante des femmes, Armande éprouve à son tour cette vérité. Le jeune acteur Baron, à force de jouer près d'elle les rôles d'heureux amant, touche son cœur et lui fait endurer tous les tourments qu'elle infligea à Molière : car Baron est volage et ne cache point ses trahisons. Cette école attendrit la dureté de cœur de la femme de Molière : l'expérience des mêmes douleurs les réconcilie et, près du lit de mort de Madeleine Béjart, faisant retour sur eux-mêmes, ils peuvent échanger des paroles de mansuétude.

Tous les traits de jolie sensibilité qui ornent l'œuvre de M. Maurice Donnay manquent par force à ce compte rendu. Mais j'assure le spectateur qu'il trouvera à la représentation encore bien d'autres plaisirs et notamment tous ceux que donne une langue toujours libre sous la discipline intelligente du grand siècle, trop libre presque, s'il est vrai que M. Donnay ait un penchant excessif pour l'enjambement. Enfin, j'engage tous les amateurs de danse et de musique anciennes, ceux qui ont fait, par exemple, leur régal du *Bourgeois gentilhomme* de Molière et Lulli, à s'aller divertir au second acte de la comédie de Donnay. Le décor représente un coin du parc de Versailles, la nuit, avec la vue du château en perspective. Le roi donne une fête. Et voici que des personnages casqués, cuirassés d'or et d'argent, chargés de plumes, dansent une « chacone » à faire pleurer de voluptueuse tristesse.

THÉATRE DE L'APOLLO

Le comte de Luxembourg

opérette adaptée du livret de MM. Vilner et Bodanski

musique de M. Franz LEHAR.

La critique littéraire a peu de chose à voir dans la nouvelle opérette du Théâtre de l'Apollo, qui s'appelle *le Comte de Luxembourg*. Ce frère de la *Veuve Joyeuse* m'a paru tant soit peu dégénéré : cependant ma conscience de chroniqueur me dit d'en enregistrer le succès, qu'il faut attribuer, plus qu'à tout, au charme languissant, amollissant, engourdissant de la musique.

Cette musique traîne déjà sur tous les violons de brasseries. A la scène, l'effet est très grand et d'ailleurs tout physique.

THÉATRE MICHEL

La Cage ouverte

comédie de M. Édouard BOURDET.

M. Édouard Bourdet a retrouvé le même succès, peut-être plus flatteur encore et de meilleur aloi, qu'il y a deux ans avec *le Rubicon*, sa première pièce ; car, cette fois, les ressources d'une situation fertile en surprises sentimentales, jointes à l'agrément d'un joli dialogue de comédie, sont ses seules recommandations auprès du public.

Ce n'est pas que le sujet en soit très simple ni dépourvu d'artifice : un mari qui veut divorcer, en évitant de faire souffrir sa femme, manœuvre pour lui faire désirer à elle-même le divorce, en servant les intérêts d'un timide soupirant. Tout succède si bien de ce côté-là à ses désirs que la jeune fille qu'il recherche et qui l'aimait pour son prestige se déprend soudain de ce mari trahi, pleine de dédain à son tour pour les reliefs d'une infidèle. Cette déconvenue resserrera d'ailleurs entre les époux imprudents des liens qui n'étaient que relâchés ; et la morale sera satisfaite après avoir quelque peu tremblé.

Ce sujet a sans doute le grand tort d'être un sujet de comédie *à tiroirs*, c'est-à-dire de prêter à des quiproquos mécaniques, ou en quelque sorte automatiques. Mais je m'empresse de dire que M. Édouard Bourdet a très élégamment évité cet écueil et que l'invention de tous les détails révèle la préoccupation de surprendre par l'imprévu du tour, en même temps que par l'éternelle vérité morale. Et cela est d'un heureux effet, comme si, sous nos yeux, la vieille psychologie rajeunissait parce qu'on nous la montre vivante. Certes, dès le début, on aperçoit l'aboutissement probable de l'intrigue ; mais les détours du chemin cachent de piquantes surprises ; le spectateur s'intéresse constamment à deviner la suite (ce qui est la meilleure louange d'un ouvrage dramatique), et si cette suite dément toujours toute prévision, M. Bourdet n'a pas de peine, par la clarté des revirements et la vérité des sentiments, même les moins sincères, à faire reconnaître l'excellence, sinon la supériorité de ses solutions. Enfin, il y a tant de netteté dans le dialogue ; et les scènes, les situations, les répliques ont une coupe si franche et décidée que les plus fuyantes subtilités empruntent en définitive les clartés de l'évidence et que le spectateur se trouve charmé de son propre esprit.

Assurément, on voit bien ce qui manque à ce petit ouvrage. Il manque surtout l'importance du sujet et, çà et là, quelque degré de vraisemblance ; mais encore faut-il y regarder de près. On ne s'explique pas, par exemple, pourquoi le mari tient tellement à ce que sa femme prenne l'initiative du divorce : dès l'instant qu'il a découvert chez elle un penchant pour l'aimable Paul, il lui appartenait de dénouer lui-même et la situation et les liens du mariage. Mais qu'arrivait-il alors? Le contraire précisément de ce que souhaitait l'auteur. Il y a donc comme un trou dans son architecture. Qu'importe, au demeurant, si de jolies scènes rachètent cet arbitraire! Or, il en est de charmantes, parmi lesquelles, s'il faut choisir, je citerai celles entre la femme et son soupirant, doucement ironiques et nuancées.

Ces deux rôles, il est vrai, sont tenus par Mlle Thomassin et M. Deschamps, dont la jeunesse et la discrétion ont pris une bonne part du succès.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE

En garde!

comédie de MM. Capus & Weber.

En garde! est, pour cette saison, le troisième exemplaire d'un genre qui pourrait bien annoncer une réaction contre la littérature dramatique de ces temps derniers. Je lui compare, en effet, *En camarades*, de Mme Colette Willy, et *la Cage ouverte*, de M. Bourdet. Ce genre, que l'on pourrait définir une paraphrase dialoguée des plus subtiles nuances des plus ombrageux sentiments, marque évidemment un retour à la comédie

classique. Et la singulière distinction de ces trois ouvrages prouve au surplus que le prochain renouveau de l'art dramatique ne s'attardera guère aux balbutiements de l'enfance, mais tout de suite renouera avec nos perfections.

Des trois comédies que j'énumérais, celle de MM. Alfred Capus et Pierre Veber est probablement la plus fine et la plus pure de style, si celle de Mme Colette Willy est évidemment la plus chaleureuse et la plus passionnée. Ce qui me paraît très remarquable, en effet, dans *En garde !* c'est que le point de départ de l'intrigue n'est entaché d'aucun arbitraire ni d'aucun caractère exceptionnel mais est tiré du plein courant de la vie. Le postulat de la *Cage ouverte* ou de *En camarades* peut paraître artificiel, encore que les auteurs en tirent de beaux effets de vérité ; l'agrément de *En garde !* tient à ce qu'une situation très banale découvre tout à coup une face neuve, périlleuse, presque tragique. Le ménage Brancour est le plus paisible, le plus honnête des ménages : là règne cette confiance réciproque qui semble la vertu conjugale par excellence. Mais cette confiance affecte une forme coupable, lorsque, procédant de l'égoïsme, elle n'implique plus qu'un relâchement de notre surveillance à l'égard du sournois imprévu. Cet épais besoin de repos qui nous endort dans une fausse sécurité, porte en lui-même sa peine : à savoir le doute, le soupçon et la noire jalousie fondant sur nous au premier incident qui, brusquement, nous réveille en face d'une réalité que nous croyons un cauchemar, parce que, depuis trop longtemps, nous avons cessé de la tenir à l'œil. Ainsi le drame éclate en pleine paix parce que notre paix était trop désarmée.

Cet état de crise qui représente à peu près pour les ménages ce que la mobilisation est aux peuples, ce passage du pied de paix au pied de guerre, je vois très

bien comment M. Bernstein, par exemple, l'eût figuré : en un diptyque violemment contrasté, sans transition, par un procédé de renversement systématique qui fait sentir le froid du couteau ; et je le vois d'autant mieux que c'est celui-là même qui lui servit dans *le Voleur*. Cela fait peut-être quelque impression sur un public en proie à ses nerfs ; mais l'amateur éclairé se dégoûtera toujours de la fausseté, de l'improbité d'un si grossier subterfuge. Car justement ce qu'il s'agit de rendre sensible, c'est la marche lente, sourde, imperceptible du malheur ou du soupçon ; et toute la difficulté consiste à faire passer les acteurs par la gradation, subtilement nuancée, de sentiments, qui les portera, sans qu'ils se doutent de rien, au cœur même de l'action et du pathétique.

Voilà aussi ce qu'obtient le premier acte de *En garde !* en greffant sur le plus banal incident une suite de scènes de comédie qui changent un mari heureux en un mari jaloux, d'une coquette font une imprudente et déjà presque une coupable en intention, enfin opposent deux époux comme deux adversaires qui se menacent et échangent des défis. Et cela est d'excellent théâtre, et d'un si joli tour !

Le drame ainsi lancé, il était facile de l'orienter vers de sombres péripéties et de déchaîner l'outre orageuse des calamités matérielles ; mais c'est dans l'âme de leurs personnages que les auteurs ont bien vu qu'il fallait élever des tempêtes, et là seulement ; car si rien n'est mobile, inquiet et vindicatif comme le cœur de l'homme, rien n'est moins commun pourtant que les grandes catastrophes, auxquelles la secrète modération qui le régit, répugne effectivement. « L'esprit est faible, la chair est forte », cette réplique de leur héroïne pourrait servir d'épigraphe à la comédie de MM. Capus et Veber : elle rend bien cette note d'ironie, qu'ils ont d'une main

légère imprimée à leur œuvre, pour étonner quelques stupidités.

La victoire de Germaine Brancour sur elle-même, en effet, paraîtra excessivement facile. La jeune téméraire n'eut, par bonheur, affaire qu'à un bellâtre sans esprit dont nous n'avons jamais sérieusement craint le succès. Mais c'est à quoi paraissent l'art et la subtilité des auteurs : leur subtilité parce qu'ils connaissent très bien la définition de ces ravageurs de salon, dont la profession même implique toujours quelque degré d'ineptie ; — leur art, car à aucun moment ils ne veulent nous faire trembler par de problématiques calamités, mais nous intéresser toujours aux changeantes émotions de leurs personnages, toujours nous enfermer, par un sortilège, dans la minute présente comme en un cercle d'or, sans souffrir que nous regardions au-delà : aimable tyrannie où l'on se plie de très bonne grâce lorsque deux hommes d'esprit nous occupent à dénouer l'écheveau des contradictions humaines, en s'amusant par surcroît à berner les sots dont l'approbation les eût grandement chagrinés.

L'excellente troupe du théâtre de la Renaissance a recueilli une part des applaudissements soulevés par cette fine comédie. On a fêté le retour de Mme Marthe Régnier, qui n'en finissait plus, vraiment, de jouer devant les Espagnols. Mlle Cécile Guyon, qui est tout sourire dans les larmes, n'attend plus qu'un grand rôle pour se classer parmi les premières comédiennes de Paris.

THÉATRE DU GRAND-GUIGNOL

Le nouveau spectacle du Grand-Guignol le cède aux précédents autant pour l'horreur que pour la gaieté des différentes parties de son programme.

Le Carnaval de Puce et de Plock

On aperçoit une idée, mais qui n'est pas traitée : un ancien « homme du monde », tombé dans la misère, passant devant les fenêtres éclairées d'un hôtel privé, où il voit entrer des masques, forme le projet de s'y introduire, à la faveur de ses loques, qui passeront pour un déguisement : il pense ainsi rafraîchir ses souvenirs de la grande vie. Son camarade Puce, un vrai pauvre celui-là, un mendiant de toujours, se laisse emmener par lui, et les voilà dans la place, intriguant par leur mise et leur impénétrable incognito la compagnie d'une illustre étrangère. Pour tirer de puissants effets d'un pareil argument, le talent même n'eût pas suffi : s'il ne s'agissait de rien moins que d'inventer les paroles qui eussent fait communier ces trois types d'hommes : le vrai pauvre, l'ancien riche et les « heureux » du monde, de manière à découvrir, sous la transparence des masques et des modes, l'identique humanité. MM. Moriss et Marcus Bernard ont joué cette difficulté avec la certitude de perdre.

L'Obsédé

Deux autres pièces sont chargées de faire parler la terreur : d'abord, l'*Obsédé*, tiré d'une nouvelle de M. André de Lorde, prince des angoisses, par un huma-

niste et lettré délicat, compatriote de Moréas, M. Théodore Lascaris. Un jeune homme se sent devenir fou parce qu'il se croit le fils d'un fou : or, nous apprenons qu'il est l'enfant supposé d'un homme parfaitement sain. Pour l'arracher à la hantise de son mal imaginaire, sa mère lui livre le secret de sa naissance. Mais le garçon doute si cet aveu ne cache pas un pieux mensonge et, pour échapper à cette perplexité nouvelle, se tue.

Peut-être fallait-il traiter sur le mode ironique cette histoire passablement mystificatrice : elle n'eût presque rien perdu du côté de la terreur et l'ouvrage eût gagné en saveur un peu âcre comme aussi en vérité humaine. J'avoue que la dérision des aventureuses théories sur la fatalité héréditaire ne m'eût pas tellement contristé, mais bien plutôt cette manière de réplique parodique ou simplement sarcastique des *Revenants* m'eût paru salubre et tonifiante. Dans sa forme actuelle, cependant, l'*Obsédé* est un curieux petit drame, sobre et précis.

Le Beau Régiment

C'est l'histoire d'un régiment de uhlans, à qui un médecin-major, victime d'une confusion d'étiquettes, inocule le virus de la rage, au lieu de le vacciner de la petite vérole : sous l'action du microbe, les malheureux soldats possédés s'assemblent comme des mutins dans la cour du quartier et veulent en troupe se répandre dans la ville. Pour préserver la population, il faudra que le colonel lui-même réquisitionne le régiment voisin et commande le feu sur son beau régiment, bientôt anéanti. Le principal défaut de ce drame sombre est d'hésiter entre la peinture d'un milieu et le pur et simple fait divers. L'auteur, M. Francheville, pouvait tout uniment nous offrir quelque bonne scène de carnage et d'épouvante ; mais il a voulu aussi, louable ambition, figurer

la grandeur de la discipline et la sainteté de l'ordre militaire ; son œuvre observe donc quelque tenue ; mais c'est au détriment de l'impression physique. Car cette histoire n'est guère horrible qu'en idée, si, d'ailleurs, sa présentation rudimentaire peut bien être un sacrifice aux rites du Grand-Guignol. *Le Beau Régiment* fait des mœurs militaires allemandes une peinture que je crois dénuée d'indulgence. Rudesse, brutalité, insolence, absence surtout de cette gaieté spéciale qui anime tout quartier français, voilà les traits sous lesquels est dépeinte la vie intérieure de ce régiment prussien.

Or, il me faut constater que cette peinture noire et dure n'a excité ni le rire, ni l'indignation : le public, plutôt que de se gausser de la rudesse teutonne, a paru davantage se soucier d'une discipline si exactement observée. Signe des temps, sans doute : nous devions l'enregistrer.

BOUFFES PARISIENS

Agnès, dame galante

comédie de MM. Henri Cain & Louis Payen

musique de M. Février.

L'Agnès qui nous fut montrée, l'autre soir, aux Bouffes, a peu de ressemblance avec l'ingénue de Molière ; mais c'est aussi qu'elle fut, beaucoup plus que sa sœur, maltraitée par le sort ; qui sait ce qui fût advenu de l'innocente pupille d'Arnolphe, au cas où celui-ci se fût fait épouser ? Or, cette disgrâce originelle a justement frappé l'héroïne de MM. Cain et Payen, d'être unie de force à un mari qui ne la méritait pas. Cette violence indigne Agnès, au point que, pour échapper au

commerce de son mari, elle se réfugie le jour même de ses noces, sous la protection du roi. Celui-ci, qui est au juste un utile fantoche d'opérette, soustrait donc la jeune personne aux persécutions d'un mari qu'il tient pour déchu de ses droits par le fait d'avoir voulu abuser de ses richesses et de sa force. Car tel est à peu près le point, si l'on peut dire, qui divise les époux. Agnès, qui, volontiers, se donne auprès du roi les airs et les plaisirs d'une fille émancipée, reconnaît, à la longue et grâce à une curiosité malaisément fatigable, l'insipidité de tous les hommes brillants de cette Cour, dont le prestige autrefois éblouit ses rêves de jeune fille; son dernier espoir d'enchantement, qu'elle avait placé, à fonds perdu et sur la foi d'une mensongère renommée, en un certain monsieur de Bridoré, est, après tant d'autres, encore une fois déçu. Et c'est l'instant choisi par le roi galant pour ménager entre Agnès et son mari Féron une conversation décisive. Féron, qui exerce la profession de juge, est éloquent; d'autre part, Agnès est revenue de bien des préventions; ainsi l'expérience achetée aux dépens de ses illusions contribue, autant que les intarissables arguments de son mari, à la convaincre que pour le bonheur domestique la forme du mari compte bien moins que le fond.

Telle est, en dernière analyse, la donnée de cette pièce qui n'a que le tort de chercher le succès par le scandale : car j'ai omis tous les mots non seulement scabreux, non seulement licencieux, non seulement gaillards, mais même graveleux qui abondent dans cette pièce. MM. Henri Cain et Louis Payen se sont montrés prodigues de propos de fumoir après dîner ; ignorent-ils donc qu'au théâtre, comme partout en public, le libertin même, et l'hypocrite à plus forte raison, exigent du respect ? De là cette gêne qui refroidit ici le spectateur et détruit son plaisir. On me dira, il est vrai, qu'elle

ne détruit pas grand'chose, car le plaisir même qu'un cynique pourrait prendre à cette pièce, paraît bien devoir être modéré; il manque à la farce de MM. Cain et Payen je ne sais quelle joie, allégresse ou légèreté vive qui soulève, par exemple, Rabelais ou Voltaire.

Pour éviter cependant, de leur part, tout reproche de partialité je signalerai l'invention dont je les suppose le plus enorgueillis. Les auteurs se sont avisés que dans certaines pièces (et pour la leur, c'est le cas), l'entr'acte pouvait avoir autant d'importance que l'acte, et, autant que lui, le droit d'être représenté : entre leur troisième et leur quatrième acte, ils n'ont pas voulu que le rideau tombât et, pendant un demi-quart de tour d'horloge, ils ont laissé leur public, devant une scène enténébrée et déserte, en proie à ses supputations : je dois dire que ce procédé muet, si l'on me passe cette impropriété, s'il n'avance pas beaucoup la peinture des sentiments, aide à comprendre la suite de l'action, outre qu'il invite le public à jouer lui-même une comédie qui peut bien l'emporter sur celle des deux auteurs.

Mme Cora Laparcerie a fait, une fois encore, admirer dans le rôle d'Agnès la franchise de son sourire et le timbre de sa voix chaude.

Avril

THÉATRE DU VAUDEVILLE

Mioche

de M. Pierre BERTON.

On naît esclave

de MM. Tristan BERNARD & Jean SCHLUMBERGER.

Il paraît que le sujet de *Mioche* est une histoire vraie. Un fait divers, dont le récit lui fut rapporté par un témoin, aurait fourni à M. Pierre Berton d'abord la matière d'une nouvelle, puis de la pièce que le théâtre du Vaudeville vient de représenter, au milieu, je dois le dire, d'une certaine hostilité du public. De vrai, si l'auteur ne l'eût pas fait savoir, on eût pu s'en douter : à la manière à la fois confite et comme absente dont il a traité l'ouvrage, il est sensible que l'anecdote lui a paru, en elle-même, si pleine de sens et si chargée d'émotion que son rôle devait se borner à dérouler le moins éloquemment possible des tableaux aussi impersonnels qu'une bande cinématographique.

A bord du paquebot anglais *le Nepawl*, qui fait le service des Indes, quelques Anglais, officiers, banquiers, savants ou chasseurs de la jungle, commentent interminablement leur ennui, lorsque, à l'escale de Singapour,

la monotonie de la traversée est rompue par l'irruption d'une petite actrice française, surnommée « Mioche », qui, après une tournée en Extrême-Orient, regagne les hauteurs natales de la Butte. La nouvelle venue est naturellement fêtée par tous ces hommes ; elle-même se sent charmée d'avoir des compagnons parlant français, et bientôt s'établit entre eux une franche camaraderie ; même le jeune lord Seagrave, duc d'Ormund, est tout de suite distingué par Mioche ; enfin tout semble donner l'impression que la sympathie aura tôt fait de fondre entre elles ces âmes disparates.

Le second acte nous montre notre erreur. Tous ces êtres, même une fois mêlés à une tragédie lamentable, demeureront étrangers, fermés, impénétrables les uns aux autres. Les gais compagnons qui avaient fait accueil à Mioche n'aimaient en elle qu'une associée de leurs plaisirs : elle donnait du goût à leurs fastidieuses parties de poker ; or, Mioche est tombée malade ; le médecin du bord annonce que la malheureuse phtisique a encore pour deux jours de vie ; et moribonde, elle intéresse ces jeunes gens beaucoup moins qu'elle ne faisait valide, c'est-à-dire proie possible. Mioche éprouve maintenant pour le duc d'Ormund un sentiment maladif ; mais le jeune lord n'a en tête qu'une fiancée lointaine ; il cède sa cabine à Mioche, qui interprète cette attention comme une marque d'amour ; mais lui ne pense qu'à remplir son devoir de gentilhomme ; il vient la visiter souvent, et elle le croit guidé par la tendresse ; mais l'Anglais, qui est bon chrétien, presque mystique, ne songe qu'au salut de cette âme en perdition, abandonnée même par le pasteur du bord. Ainsi se noue et se resserre le malentendu, l'inintelligence et, malgré l'amour de Mioche, l'indifférence radicale de ces deux êtres, mal préparés à leur rencontre. Mioche repousse d'abord, pleine de rancune, les pieuses exhortations du jeune

lord qui veut, à tout prix, assister la mourante des secours et consolations de la religion ; c'est qu'elle ne le savait pas croyant ; mieux avertie des sentiments piétistes de l'Anglais, elle se repent de ses blasphèmes comme d'une erreur de conduite amoureuse, et écoute une nouvelle leçon du lord dans une espèce d'extase ; puis, tandis qu'il lui lit dans sa Bible la résurrection de Lazare, elle meurt en prononçant cette unique parole qui résume et scelle le douloureux quiproquo : *il m'aime !*

Nous nous retrouvons ensuite sur le pont du *Nepawl* ; le petit cercueil de Mioche, dite Rose Darcy, est là, recouvert du drapeau tricolore. Ses partenaires de poker sont tous venus saluer sa dépouille ; le capitaine du navire dit à la disparue l'adieu de l'équipage, et lord Seagrave lit les prières pour les morts. Puis le cercueil jeté à la mer roule dans les abîmes où Mioche ne se trouvera pas plus exilée, vraiment, qu'elle ne le fut en ce monde. Quand le peu d'écume qui, pour deux secondes, marqua sa tombe, s'est dissipé, le jeune lord, se retournant vers ses compagnons, les invite à reprendre la partie de poker interrompue ; et c'est à peine s'il restera de Mioche un souvenir.

Tel est ce drame sombre et froid, qui ne vise qu'à représenter le tableau de la vie. Il est tout imprégné de tristesse, et l'on n'y sent nulle part la pitié ; il est désespéré, et partout il manque de chaleur ; il est sec et cependant il n'a pas de nerf ni d'âpreté. Il respire je ne sais quel lâche abandon ou renoncement devant le Destin ; il exerce comme une influence émolliente, dissolvante ; et c'est, je crois, qu'il omet, dans cette peinture volontairement terne des douleurs et de la solitude humaines, cet indispensable élément d'intérêt dramatique, la courageuse résistance de l'homme aux pressions de la fatalité. Une œuvre même pénétrée du plus noir pessimisme peut renfermer de hautes vertus d'excitation,

à condition d'opposer à l'universelle calamité, le front, le muscle ou le crachat de l'homme qui ne se rend pas.

Les malheurs de la petite Mioche ne dépassent pas, après tout, l'humaine mesure : elle meurt jeune, mais meurt-on jamais de bon cœur ? Son ambition était de se faire applaudir sur le boulevard ; ses sentiments se bornaient à désirer la séquestration, pour quelques veilles, d'un jeune lord séduisant. Ce cœur trop charnel et, en définitive, si faiblement passionné, était une trop belle cible pour la lâcheté du sort ; aussi ne fut-il pas épargné. — *Et puis après ?* demanderons-nous donc, avant de nous rasseoir comme les autres à la table de jeu.

Cette pièce, qui est bien éloignée de manquer de valeur littéraire, est donc assez dénuée d'intérêt dramatique. Comme le dernier tableau, qui fait assister à l'engloutissement du cercueil de Mioche, avait soulevé des murmures au cours d'une répétition privée, M. Porel, directeur du Vaudeville, en décida la suppression pour les représentations publiques. Mais l'auteur obtint *in extremis* un référé ordonnant que l'œuvre fut jouée dans son texte intégral. Je crois que M. Berton a raison : le dernier tableau, si cruel qu'il soit pour nos pauvres nerfs, est indispensable au sens comme à la portée de l'œuvre. Il n'en reste pas moins que la pièce pourrait se terminer au précédent tableau sans qu'on aperçût le moindre manque : preuve que la pensée, trop enveloppée, échappe ici presque totalement au public. Et l'erreur de M. Berton provient, en grande partie, de ce qu'il s'est à peu près entièrement remis au fait divers lui-même du soin de dégager sa moralité, sa signification : il a voulu que la succession de ses quatre tableaux parlât d'elle-même et que la marche des événements produisît à elle seule tout l'effet. Or, il est bien clair qu'un événement, quel qu'il soit, n'a jamais que le sens qu'on lui prête,

et que ce sens peut varier d'une personne à l'autre. C'était à l'auteur d'être assez explicite pour dissiper toute équivoque. Mais trois tableaux sur quatre consistent en râles et suffocations de poitrinaire, lectures et commentaires de la Bible, cérémonie funèbre à bord d'un paquebot, le texte est réduit à rien ; nous avons donc besoin de quelque éloignement pour considérer ce bloc à peine équarri et en déchiffrer les grands traits ; ce n'est qu'à tête reposée et en y réfléchissant qu'il devient possible de reconstituer la philosophie de l'auteur. Mais sur le moment, que fait le public ? Il bâille ou prend le change. Quand, à de rares moments, il s'intéresse, c'est que le dialogue est renoué entre deux des principaux personnages ; alors l'intérêt renaît indépendamment de toute conception métaphysique ou morale, et le spectateur cède à l'attrait de la comédie pure et simple.

J'avoue bien volontiers que certaines scènes de quiproquos entre Mioche et son duc offrent, outre l'agrément du style, un plaisir d'ironie attendrissante qui n'est assurément pas méprisable; voilà de vraie comédie humaine. On souhaiterait donc que l'expérience démontrât à M. Pierre Berton qu'en matière de théâtre, pour les vétérans comme pour leurs cadets, il n'existe qu'une poétique et qu'un secret, qui est de faire converser des êtres humains par le moyen d'un dialogue qui répercute, en quelque sorte, leur monologue intérieur.

La mise en scène enchantera quiconque fut un jour porté sur l'Océan.

*
* *

Avec *Mioche*, le nouveau spectacle, presque trop copieux, du Vaudeville comporte une comédie de

MM. Tristan Bernard et Jean Schlumberger, qui s'écoute avec peine. Des domestiques autoritaires et des maîtres terrorisés, ce sujet devait un jour être traité par M. Tristan Bernard qui prend pour le fin du fin le renversement des situations ordinaires de la vie, d'où il tire de gros effets mécaniques, de loin prévus et d'avance redoutés. Ce sujet devait donc être traité par lui, il vient de l'être ; on se console en songeant qu'il n'a plus à l'être.

THÉATRE DE L'ODÉON

L'Honneur japonais

de M. Paul ANTHELME.

Depuis mercredi dernier, le Japon est entré dans la littérature, ou, plus exactement, dans le répertoire de l'imagination populaire. Auparavant, il y avait bien les écrits des Goncourt et les descriptions de Loti; mais ces écrivains s'ingéniaient à nous rendre les modes de sentir propres au peuple japonais encore un peu plus étrangers qu'ils ne le sont en réalité ; le dernier mot de Loti était d'effarement et d'incompréhension après tant d'efforts pour sonder les bords de l'âme nipponne ; et le bon lecteur hésitait à reconnaître des hommes dans ces êtres inexplicables.

Mais c'est fini ; ce temps est passé ; depuis mercredi, un événement s'est produit qui change toutes nos idées sur le Japon et les Japonais : le secret de leur âme est percé et nous leur sommes devenus fraternels. Cet événement, c'est la représentation au Théâtre national de l'Odéon d'une pièce qui, sous le costume des anciens « samouraïs », montre l'homme et le type d'homme le

moins complexe, le plus transparent, le plus rigide et le plus droit, l'homme d'honneur ou le chevalier.

Je me doute bien que, sur le fond et l'essence de l'âme japonaise, nous ne savons presque rien de plus qu'il y a quatre jours ; mais nous croyons savoir, nous croyons avoir compris ; et l'on nous fâcherait autant en nous représentant la fausseté ou la simplification de notre idée nouvelle du caractère japonais, que nos pères du XVIIe siècle se fussent offensés d'entendre que les héros du *Cid* n'étaient point d'authentiques Espagnols.

Car c'est bien un autre *Cid* que M. Paul Anthelme a manqué de produire. Il a manqué parce que son œuvre est assez dénuée de valeur littéraire, écrite qu'elle est trop souvent en patois de l'Ambigu ; et que si *l'Honneur japonais* réveille comme des réminiscences de tragédie grecque ou de drame espagnol, la grandeur des mobiles et des idées morales en est seule cause, la forme de l'ouvrage ne pouvant lui promettre aucune renommée dans les âges à venir. Mais cette faiblesse littéraire n'enlèvera rien à la pièce ni de son succès, qu'on peut prophétiser devoir être très grand, ni de sa portée qui pourrait bien n'être pas moindre. Par l'ouvrage de M. Paul Anthelme, une idée claire, humaine et ailée du Japon moral entre dans notre littérature : il sera intéressant de suivre la fortune de ce nouveau thème, le succès de *l'Honneur japonais* n'étant pas fait pour décourager l'artiste qui, sur le même sujet, tentera peut-être un jour le chef-d'œuvre tragique de demain.

Avec la même sincérité que nous avons marqué la tare indélébile de *l'Honneur japonais*, nous en proclamerons les grandes qualités dramatiques. L'action, qui roule sur la fidélité au serment juré, le mépris de la mort et le culte des vertus guerrières, qui distinguèrent, paraît-il, l'antique chevalerie japonaise, est simple et pourtant fertile en péripéties ; elle est tirée, nous dit-on,

d'une légende populaire du Japon qui a immortalisé la vengeance que des chevaliers tirèrent de la mort de leur chef; une série de tableaux représente toutes les phases essentielles de cette action illustre; mais chaque tableau, formant lui-même comme un petit drame, réussit par quelque coup de théâtre à surprendre, à ravir notre curiosité passionnée; et tandis que l'intérêt, d'acte en acte, grandit à mesure que le dénouement est mieux pressenti dans toute son horreur, l'action principale se développe régulièrement par l'effet de ressorts invariables : conflits de devoirs, luttes de l'amour et de l'honneur, bravoure et ruse s'entremêlent pour former la trame solide et dense de la pièce et en mouvementer le dessin. Tout cela est net, limpide et rapide, et ce drame violent respire la sérénité [1].

Car c'est en quoi un sujet extrême-oriental peut servir de nos jours un auteur : l'extrême politesse et le raffinement des formes de langage, qui appartiennent aux très anciennes civilisations de la Chine et même du Japon, forment le plus dramatique contraste avec la violence profonde, la passion froide et la souriante cruauté de ces races inquiétantes. Le souci de l'exactitude historique ou géographique contraint donc l'auteur, qui transporte là-bas son action (qu'il s'agisse de *l'Alouette sanglante*, de M. Garin, représentée dernièrement sur le théâtre du Grand-Guignol, ou de *l'Honneur japonais*), à atténuer la violence de l'expression, même et surtout dans les moments de crise et de paroxysme. Ils obtiennent ainsi, et presque sans s'en rendre compte, automatiquement en quelque sorte, une impression de force retenue et de modération frémissante qui ne contribue pas fai-

1. Un an plus tard Gilbert rencontrera un document qui fait voir cet honneur japonais livrant et gagnant la bataille de Tsoushima. Avec quelle curiosité, avec quel frémissement il s'en empara! Voir Appendice XVIII. — E. M.

blement à l'effet tragique. C'était une partie de l'art de Racine. Pareillement, la gravité bavarde de ces personnages nous ramène aux conventions oratoires, si injustement décriées, du théâtre classique. Et ce ne sont sans doute pas les résultats les moins piquants de toutes ces japoneries. Il semble qu'hésitant au bord de la barbarie, un obscur instinct nous avertisse et nous ramène à la plus antique source de la civilisation pour y puiser des leçons de haute sagesse et d'art. Cela eût certainement enchanté Voltaire.

L'Honneur japonais est monté avec un luxe de décors et un soin de la mise en scène qui sont une des plus remarquables réussites de M. Antoine. Et la troupe de l'Odéon, où l'on a surtout remarqué MM. Desjardins et Joubé, ne mérite cette fois que des éloges.

THÉATRE FEMINA

Les fils Touffe sont à Paris

revue de MM. Rip et Bousquet.

THÉATRE DES ARTS

Mil neuf cent douze

de MM. Charles Muller & Régis Gignoux.

On connaît au moins quatre personnes en France qui pensent à rénover la *Revue* : elles s'appellent MM. Rip, Bousquet, Charles Muller et Régis Gignoux. Louable dessein, et qui serait à moitié rempli déjà si ces hommes d'esprit pouvaient persuader à leurs contemporains que le genre de la Revue n'exclut pas nécessairement tout mérite littéraire. Aristophane écrivit des

Revues que devaient bien relever quelque talent, puisqu'elles ont, jusqu'à ce jour, échappé au naufrage du temps. Et Molière ne crut pas déchoir en écrivant *l'Impromptu de Versailles*, qui n'est rien autre qu'une scène de Revue, l'inévitable scène des théâtres avec imitations d'acteurs connus.

Cependant, de nos jours, à mesure que la vogue de la Revue a grandi, son crédit a baissé auprès des lettrés jusqu'à ne plus passer que pour une entreprise dont quelques gros industriels s'étaient adjugé le monopole : le music-hall avec ses exhibitions aura peut-être été le cimetière de la Revue, si d'ailleurs quelques *boîtes* de Montmartre en furent l'arche de Noé. Or, voici que quelques auteurs, pour réhabiliter ce genre, découvrent une formule qui est vieille de quatre ans, si elle date des *Nuées* de Pujo, à moins qu'elle ne remonte jusqu'au *Père Ubu* : à savoir que la satire des mœurs et des hommes de ce temps contient les éléments d'un comique nouveau.

Les deux Revues qui se jouent présentement, au Théâtre Femina et au Théâtre des Arts, sont les premiers essais, encore bien balbutiants, de ce genre renouvelé.

*
* *

Les fils Touffe sont à Paris marquent un progrès certain quant à la construction et à l'unité de l'œuvre ; la découverte de Paris par deux jeunes provinciaux, si ce n'est pas un sujet bien inédit, forme cependant le lien et comme le commun point de vue des différentes scènes dont quelques-unes au moins sont d'excellente comédie caricaturale : le tableau de la petite ville, au premier acte, avec l'inauguration d'un monument Brazza par Caillaux, la scène funèbre du cabaret de nuit, les transformations de la domestique Anna et de l'ouvrier

jaune qui, d'acte en acte, inévitablement, obsèdent les fils Touffe, sont autant d'heureuses indications d'un renouveau de la fantaisie; le reste, malheureusement, est faible.

*
* *

Il y a plus d'ambition dans la tentative de MM. Charles Muller [1] et Régis Gignoux, qui ont délibérément renoncé à l'allusion personnelle pour tâcher d'équilibrer des types représentatifs, de concrétiser des idées générales. Un instant, l'on put croire que l'esprit de Jary revivrait dans ces deux auteurs, dont l'un au moins est justement tenu pour un habile pasticheur; mais d'heureuses idées de scènes, comme le dialogue des gras et des maigres, la satire des professionnels du duel et des affaires d'honneur, le ballet des vices, l'ironique apologie de la troisième République, tournent court après une indication trop sommaire; quant aux autres scènes, quant aux autres idées, elles sont manquées, elles ont avorté: n'en parlons donc pas. Il fallait, pour réussir dans une telle entreprise, de la grandeur dans l'imagination, de l'énormité dans la bouffonnerie, et surtout de l'esprit passionné, toutes choses que la littérature ne remplace pas.

Au surplus, la mise en scène du théâtre des Arts va à l'encontre des exigences du genre. On sait qu'une nouvelle esthétique décorative est née dans ce théâtre, à beaucoup d'égards excellente; mais les tenants de cette école seraient volontiers enclins à confondre le style avec la pauvreté, la simplicité avec l'indigence. Les décors d'une Revue peuvent être schématiques, simplifiés et résumés, tant qu'on voudra; ils doivent, avant tout, enchanter l'imagination par un air de féerie et d'irréalité; au contraire, ici, la mesquinerie du décor

1. Charles Muller a été tué à l'ennemi le 1er octoblre 1914. — E. M.

afflige l'esprit d'idées tristes et plates : comment, dès lors, cet esprit pourrait-il assez se libérer des impressions physiques pour s'adonner aux transports récréateurs de la fantaisie et du rire ?

Mais il faut beaucoup pardonner à des erreurs de début et, espérons-le au moins, de renaissance.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE

reprise de *Diverçons*

De la valeur de la pièce, on nous permettra de ne point parler : cela est cousu de ficelles, et seul le second acte est utile. Mais la pièce est jouée dans les costumes de 1880, et cela suffira pour que, de longs soirs, le public visite cette annexe de l'Exposition rétrospective du Costume (quelques détails, pourtant, de la mise en scène demanderaient à être revus).

Mme Marthe Régnier, M. Gaston Dubosc et toute l'excellente troupe de la Renaissance doivent renoncer à obtenir tous les applaudissements qu'ils mériteraient.

THÉATRE DE L'AMBIGU

Le Coquelicot

de M. J.-Joseph Renaud.

Ce qui, à mon goût, fait le sel de cet ouvrage bon enfant, c'est la note d'espièglerie joviale et d'héroïque rondeur imprimée au principal personnage, lord Blakeney, descendant de Jacobites secourus par des gentilshommes français, après la bataille de Culloden, et qui

paie aujourd'hui (nous sommes en 1793) la dette de ses parents, en facilitant, au péril de ses jours, l'évasion des ci-devant traqués par le Comité de salut public. Lord Blakeney a formé la ligue du *Coquelicot*, dont il est le chef; et à la tête de jeunes lords qu'il entraîne à sa suite comme à un sport plus pathétique qu'aucun autre, il entreprend en France des expéditions d'où il ramène toujours quelque fortuné contumace. En somme, ce « Coquelicot » pratique, par anticipation, la méthode des Camelots du Roi, et, comme ceux-ci de nos jours, il se concilie par son audace victorieuse et spirituelle la faveur populaire aux dépens d'un régime qui a pourtant conscience de ne pouvoir subsister que par la popularité : Coquelicot détourne à son profit ce suffrage du public, et les alarmes qu'il inspire aux chefs de la Convention, à Marat, à Robespierre, à Fouquier-Tinville, sont exactement les mêmes que peut aujourd'hui concevoir un gouvernement moqué, berné, bafoué et quotidiennement menacé par l'insoutenable défi de notre jeunesse. Autre signe que nous sommes payés pour reconnaître : les exploits de Coquelicot lui gagnent même les sympathies de ces modérés, parmi lesquels se rangerait l'auteur et pour qui « 93 déshonore 89 », incapables de s'en prendre au bras plutôt qu'au bâton qui les roue. Paul Bourget démontrait, l'autre jour, leur erreur. Or, ces pauvres têtes, qu'un raisonnement ne saurait toucher, sont toutes prêtes à se rendre et déjà se laissent influencer par le côté merveilleux des exploits de Coquelicot : il retourne contre la Révolution sa meilleure arme, l'imagination. C'est un fait que l'autorité qui s'affiche et se proclame, au moins en France, eut toujours de quoi séduire : la popularité dont, à tous les stades du XIXe siècle, ont joui les conspirateurs et les agitateurs royalistes, en témoigne ; ils ont toujours su compter sur la complicité du public, dès l'instant qu'ils besognaient

avec hardiesse. Telle est la leçon de choses qu'enlumine l'amusant ouvrage de M. Joseph Renaud : nous la recommandons.

NOUVEAU THÉATRE D'ART

Un Sans-Patrie

de MM. Alphonse Séché & Jules Bertaut.

MM. Séché et Bertaut ont tenté de résoudre la question patriotique (puisque aussi bien cette question existe) en représentant par imagination la crise morale que traverserait, au lendemain d'une déclaration de guerre, un antipatriote au cœur pur. Le jeune ingénieur Julien Rousseau, le bien nommé, déteste la guerre qu'il croit dans tous les cas provoquée par les appétits et les intrigues de financiers avides. Sa formule est exactement celle-ci : « *Ce sont des tripoteurs, des détrousseurs de cadavres, ceux-là qui s'enrichissent de la ruine du peuple. Oh! ce sont de grands patriotes. Que ceux qui ont intérêt à se battre se battent. Moi, je n'ai rien, je suis un travailleur, un prolétaire. — Les prolétaires n'ont pas de patrie.* » On connaît l'argument : *l'Action Française* en a toujours reconnu, démontré et craint l'extrême rigueur. Pour le détruire, MM. Séché et Bertaut n'ont trouvé que des raisons de sentiment, et il est certain qu'en l'état actuel, il n'y a rien d'autre à y opposer[1]. A la déclaration de guerre, Julien Rousseau a déserté « pour obéir à sa conscience » ; et il s'est réfugié en Suisse, chez ses

1. La guerre nouvelle, la guerre toujours pareille, la « vieille guerre », pour employer l'expression de Pierre Lasserre (*Les chants de la guerre*, I), allait faire là aussi sa terrible démonstration. Voir Appendice XIX. — E. M.

beaux-parents. Mais l'armée française a subi des revers ; le territoire est envahi ; et, à la faveur de ses premiers succès l'armée allemande tente par la Suisse un vaste enveloppement qui réussit. Voilà le déserteur rejoint et coudoyé par l'envahisseur. La rudesse, la grossièreté, l'arrogance de ce dernier réveillent chez Rousseau, avec la haine du barbare, le sentiment de la solidarité française. La nouvelle d'un important succès de nos armes émeut en lui un instinct qui était demeuré vierge ; enfin, connu comme déserteur, il essuie de la part des officiers allemands de sanglants affronts qui révoltent en lui le vieil honneur. Julien Rousseau se lavera de tant de hontes à la première occasion de se rengager au service de la patrie : et justement elle se présente ; le général commandant les forces allemandes en Suisse demande à Julien de le conduire en automobile à la frontière, pour opérer la reconnaissance des forces françaises. Julien accepte et se dévouera à la mort pour tuer avec lui le chef des envahisseurs.

La plus dramatique partie de l'ouvrage consiste dans l'étude de ce revirement psychologique au contact de l'étranger en bataille ; c'en est aussi la plus spécieuse. MM. Séché et Bertaut ont certainement cru qu'à l'objection de Julien Rousseau : le prolétaire n'a pas de patrie, il n'est pas incorporé à la nation, il suffisait de répondre : à défaut d'intérêts communs, le prolétaire partage avec les hommes de son pays des façons de sentir et tout un héritage moral qui, l'ayant élevé du rang d'animal à la dignité d'homme, constituent à la patrie un sérieux titre de créance ; c'est cet engagement d'honneur que Rousseau rachète par sa mort ; et nous prouvons qu'il suffit amplement. — Nous croyons plutôt qu'il est chimérique et dangereux de remettre les destinées d'un grand pays à la plus ou moins grande susceptibilité d'un pur sentiment : l'intérêt risque davantage de faire impres-

sion. Au surplus, l'exemple de Julien Rousseau ne vaut que pour un nombre restreint de cas très particuliers. Que fût-il arrivé, en effet, si, au lieu de se réfugier en Suisse, où ses relations de famille le mettaient à même de ressentir tous les malheurs d'un pays foulé par l'étranger, Julien Rousseau eût simplement passé le détroit et se fût placé sous la protection des escadres anglaises? Peut-être que sa conversion en eût été un peu ralentie. Que fût-il arrivé surtout si, au lieu du rude envahisseur germain, les hasards de la guerre avaient conduit dans son repaire un ennemi policé, courtois et de bonne compagnie? Est-il sage de faire fond sur ces problématiques accidents?

La pièce ne prouve donc pas grand'chose; ce qui ne la dit pas dénuée de signification; c'est au juste l'aiguille d'un baromètre.

Mai

THÉATRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN

La Crise

de MM. Paul Bourget & André Beaunier.

La difficulté était grande de satiriser un politicien sans écrire une thèse politique. Au point où sont montés les esprits, nos contemporains sont principalement avides et curieux de solutions : et il semble malaisé aujourd'hui d'intéresser aux histoires privées d'un individu, même représentatif de son type, un public qui a surtout lieu de s'alarmer d'un péril général. L'analyse, même la plus poussée, d'un cas unique, surtout si c'est une analyse morale, risque donc de décevoir comme par un manque d'horizon.

Mais le lettré approuvera M. Paul Bourget d'avoir décidément répudié le genre très voisin de la regrettable pièce à thèse, qu'il cultiva naguère. Tout a été dit des défauts de ce genre d'ouvrages ; redisons seulement qu'il manque à la définition essentielle de l'œuvre dramatique, qui est la figuration de la vie. Je sais tout ce qui se peut alléguer en faveur de la pièce à thèse ; je sais aussi que si, comme Pergame, elle eût pu être sauvée, le talent de M. Paul Bourget aurait opéré ce miracle. Cependant, je crois qu'il faut féliciter le public de ce

que les auteurs aient cette fois abordé la franche comédie. Non pas que la tendance politique de l'ouvrage se cache timidement, ni que le verbe affirmatif de notre maître Bourget ait comme douté de soi. Ses idées illuminent la pièce par en dessous, la transverbérant de clartés. Et même, à plusieurs reprises, la satire s'est donnée carrière sans que s'élevât du parterre le moindre murmure. Seulement; il était bien difficile que, dans le détail, chacun des deux auteurs ne fît alternativement prévaloir sa conception propre : de là, peut-être, quelques disparates. Résumer tout le socialisme dans la personne de M. Jaurès, que M. André Beaunier affectionne comme la plus ordinaire et la meilleure de ses têtes de Turc et aussi, sans doute, comme ancien normalien, n'est peut-être pas d'une exactitude bien rigoureuse. Et le personnage du baron d'Artigues est souvent empreint d'un scepticisme sur la portée duquel le public pourra se méprendre. Mais, réservé cela, il ne reste rien qu'à louer dans cette remarquable comédie, dont le succès fut grand et durera.

Et ce qu'il faut louer davantage, sans doute, c'est l'art avec lequel les auteurs ont impliqué la leçon et la satire politique dans l'anecdote. Pour rendre saisissante leur démonstration de la perversité et de l'ineptie politiliciennes, ils ont imaginé de transporter dans la vie sentimentale de leur héros, le parlementaire Ravardin en gésine de ministère, les pratiques de la politique parlementaire. « Votre cœur est devenu politicien », lui dit Gisèle Prieur, que l'inimitié rend alors clairvoyante. En effet, ce futur président du Conseil défend son bonheur privé par les mêmes moyens qui lui ouvrirent une illimitée fortune politique; il recourt, pour évincer un rival, aux mêmes procédés ignominieux qui lui servirent à renverser des Cabinets; tantôt, il tente le député socialiste Laurent Bernard, qui l'a supplanté dans le

cœur de Gisèle, comptant par le plus vil des marchandages obtenir le sacrifice de l'amour à l'ambition ; tantôt, par une feinte ignoble, il force Gisèle à révéler devant Laurent Bernard une ancienne erreur dont l'aveu pourrait tuer l'amour au cœur de ce dernier. Jamais ce qu'il y a de souple, de retors et aussi d'ingénu, de borné et comme d'innocent dans le maquignonnage parlementaire, ne fut plus fortement touché : MM. Bourget et Beaunier ont mis à nu un cœur pourri pour en laisser se dégager toutes les pestilences.

On reprochera peut-être aux auteurs de *la Crise* d'avoir subordonné tous leurs personnages au caractère central de Ravardin ; et je leur en ferai un mérite. En tout état de cause, le caractère de Gisèle Prieur est vrai et homogène : cette femme qui a besoin de s'assurer par le témoignage public de sa propre honnêteté, bien moins, comme elle le croit, à cause de son âge que parce qu'elle change d'amour, est criante de vérité ; quant au personnage de Laurent Bernard, s'il est moins expliqué, il ne sort jamais de la vraisemblance. Quoi qu'il en soit, les auteurs ont fait œuvre d'art en concentrant la lumière sur leur principal personnage, au détriment des comparses : c'est là une loi essentielle de la composition dramatique ; et ceux qui ont bien osé reprocher à Racine d'avoir sacrifié ses Atalide, ses Xipharès, ses Hippolyte et ses Aricie, n'ont pas entendu que, dans le drame aussi, la perspective exige ces disproportions.

La Crise est interprétée par Mmes Jane Hading et Frévalles et par MM. Huguenet, Gauthier et Bour. Cette énumération nous dispense d'éloges auxquels nous ne suffirions pas.

LES CAPUCINES

Ce qu'on veut dire

Revue de MM. Hugues DELORME & Jean DERYMON.

C'est l'habitude, à Paris, d'inviter à la générale d'une Revue les personnes visées et souvent déchirées par les auteurs, et l'usage veut qu'à cette politesse perfide les victimes désignées répondent en venant, le sourire aux lèvres, se faire publiquement exécuter. Ainsi, récemment, devant toute une salle qui l'épiait, une jeune femme dut faire bonne contenance à des couplets qui touchaient à une douleur encore fraîche.

On n'oserait décider si le spectacle ainsi transporté de la scène dans la salle est plus ou moins cruel que les jeux du cirque; il est assurément du même ordre. Le public guette le mouvement de la colère, jouit de la souffrance avouée, tâche de percer le masque de l'indifférence ou de la bonne humeur ; et ce n'est pas toujours très beau. L'autre jour aux Capucines nous assistâmes ainsi à la torture publique des frères Isola. Arthur Meyer reçut aussi sa part. Le dessinateur Sem donna aux auteurs une déconvenue : il ne vint pas et fit bien.

— Eh ! quoi, encore une revue ? direz-vous. — Oui, et jamais ce genre, même dans sa forme la plus banale, ne sera déplacé aux Capucines; là, jamais il ne fatiguera. Ce théâtre n'est pas une salle de spectacle ; c'est presque un salon ; il en a les dimensions, et aussi la composition ; le public qui y fréquente a des goûts, des habitudes, j'allais écrire des mœurs; c'est un petit monde à l'esprit vif. La Revue, c'est-à-dire le défilé satirique des actualités et personnalités en vue, n'a pas de temple mieux

approprié ; c'est à peine si la salle est séparée de la scène et le décor ne vaut guère mieux qu'un paravent : on est comme entre soi pour médire de soi.

Celle-ci, que les auteurs ont, par euphémisme, intitulée *Ce qu'on veut dire*, ne le cède en rien aux précédentes ; on a surtout applaudi les scènes sur la démission de Mlle Provost, Sapho, le snobisme adolescent, l'abus de certaines valses dites « chaloupées » dans les soirées mondaines, M. Cochon, et Saint-Fiacre. Un duo entre l'Astronome et la Lune a valu à deux jeunes débutantes un succès très amicalement ironique, que nos petits-neveux de chroniqueurs doctement remémoreront lorsque ces enfants seront entrées l'une à la Comédie-Française et l'autre à l'Opéra. J'ai moins aimé la scène entre « l'arpète » et le jeune prince de Galles, qui m'a paru d'une sensiblerie un peu trop *vieil Heidelberg*.

THÉATRE MICHEL

On purge Bébé.

Je veux voir dans *On purge Bébé* la première ébauche de cette autre comédie, infiniment mieux venue, du même auteur, *Mais ne te promène donc pas toute nue*. On sait que, dans ces deux petits ouvrages, M. Feydeau s'est fait une étude du procès de tendances conjugal. Mais il a compliqué le premier de la plus désagréable histoire médicale : et c'est beaucoup trop long, et c'est surtout d'un ordre trop bas. Je remarque d'ailleurs, même dans les meilleures parties de ces deux ouvrages, que l'imagination et la verve de M. Georges Feydeau trahissent je ne sais quoi de morose, de laborieux, qui en refroidit la gaîté.

— Laborieuses, se récriera-t-on, les productions du plus nonchalant des hommes ?

— Peut-être. Et il n'y a là nulle contradiction. Le travail de l'indolent sent l'huile et la torture. Cela n'empêche d'ailleurs pas le dialogue de M. Feydeau d'être un des rares modèles du langage de théâtre. Mais, de toute évidence, cet auteur est né malheureux.

Mme Cassive et M. Charles Lamy, dans les deux principaux rôles, furent pour lui presque des collaborateurs.

Le tiers porteur.

L'opérette de MM. Kolb, de Fouquières et Claude Terrasse mérite bien le franc succès qu'elle a remporté. Cet acte, qui roule sur une histoire d'enjeu personnel (je ne sais si je me fais clairement comprendre), a paru charmant, et certainement il est plein du meilleur esprit : la musique et les couplets respirent une gaîté naturelle ; et toute lourdeur est évitée en un sujet pourtant aussi scabreux.

COMÉDIE-FRANÇAISE

Reprise de *Sapho*

d'Alphonse DAUDET & d'Adolphe BELOT.

La première représentation et les reprises de l'œuvre d'Alphonse Daudet et d'Adolphe Belot sont, à plus d'un titre, des dates de l'histoire des spectacles. Et le moment paraît judicieusement choisi de la faire entrer au répertoire de la Comédie-Française, que je considère moins comme un Panthéon que comme la plus noble arène : l'inscription au répertoire ne constituant point

du tout un couronnement académique, mais la suprême et plus ardue épreuve, que l'œuvre d'Alphonse Daudet se trouvait bien digne c'est-à-dire capable de surmonter.

Après avoir entendu *Sapho*, j'ai tenu à relire le roman, et j'ai alors vérifié l'impression emportée du spectacle, que la pièce est presque entièrement composée des phrases du livre : *Sapho* appartient donc à ce genre d'ouvrages dramatiques qui, outre l'intérêt de l'action, présentent celui d'évoquer à tout instant une œuvre plus complexe et surtout fameuse. L'avantage de cette méthode est évident : l'œuvre ainsi conçue combine l'attrait du drame avec celui de la récitation publique ; lorsqu'il reconnaît au passage des récits ou des fragments de dialogue déjà fixés dans sa mémoire par le prestige littéraire, le spectateur subit un charme assez différent de l'émotion dramatique, à laquelle il ne nuit d'ailleurs pas et que je ne puis mieux comparer qu'à l'enchantement de la musique. Sans compter que ces réminiscences opportunes ajoutent au texte même un complément secret d'explications et de clartés psychologiques, comme des traits de lumière rayant par intervalles de sombres profondeurs.

Je ne m'explique guère le reproche qu'on a adressé au roman, de ne tendre qu'à condamner certaines liaisons de jeunesse, au nom de la morale, disons mieux, de l'intérêt bourgeois. C'est certainement méconnaître la portée de l'œuvre. *Sapho* a été défini le roman des amours de chair, complétons la définition : des amours de chair qui tentent d'envahir et de se soumettre toute la vie ; et c'est donc aussi le roman de l'insincérité. Le pathétique de cette histoire réside dans le mensonge permanent et dont les personnages ne perdent jamais la conscience, par quoi une certaine habitude de plaisir, bientôt dégénérée en vice, essaie d'en imposer au cœur et de lui faire illusion sous les couleurs de l'amour.

Deux êtres, que tout, sauf ce commerce d'alcôve, divise, s'ils ne savent pas à temps séparer leurs chemins, se vouent à la douleur. La protestation de toutes les facultés que ce triste ménage laisse inemployées ou opprime, c'est ici tout le drame. Et, dans ce roman où l'on a cru entendre comme la réprobation d'un certain désordre naturel au nom de l'ordre social, je verrai plutôt le conflit, au sein d'un même sujet, de deux ordres de puissances également naturelles ou instinctives : d'une part la chaleur du sang, et de l'autre les exigences de la sensibilité, les dons généreux d'un cœur naïf et même un certain besoin de propreté personnelle qui n'est pas nécessairement une forme du respect humain mais peut faire la condition de la vie morale. La résistance qu'oppose cette partie de la fraîche nature de Jean Gaussin aux maléfices de Fanny Legrand qui, elle, au contraire, moralement et socialement, ne peut exister que par rapport à une certaine corruption et dont le pouvoir physique est l'unique salut, ne tenant à la société que par le vice, — la résistance spontanée de Jean Gaussin à ces sortilèges forme la matière centrale de l'œuvre. L'erreur du jeune homme et de Sapho fut de s'autoriser de leur entente physique pour prétendre plus haut, à un accord absolu. Ce fut leur erreur et c'est leur tourment. Ainsi ce roman de l'insincérité et de l'habitude devient, par contraste, contre-coup et sous-entendu, le roman de la sincérité, de la fraîcheur sentimentale, voire de la passion et même de la pureté : je pense ici aux deux exquises figures de Divonne et d'Irène qui, à peine ébauchées, semblent luire et rayonner à toutes les pages du roman et dont l'influence partout sensible assainit le souffle de l'inspiration. Dans la pièce, la charmante Divonne ne fait que traverser la scène; pourtant son image hante l'esprit; et, après réflexion, ce doit être que secrètement nous personni-

fions en elle l'aspiration au pur et tremblant amour qu'on ne cesse d'entendre se rebeller dans la poitrine de Jean Gaussin.

Il est très vrai que ces deux tendances, qui se partagent l'empire du jeune Provençal, Alphonse Daudet a indiqué leurs dérivations respectives vers des pôles différents. C'est ici que l'analyse psychologique et l'aventure romanesque tournent au conte moral. L'auteur, pour ajouter la leçon au cas, enseigne où les aspirations divergentes de Jean se satisfont : l'une, dans le milieu provincial et familial, l'autre dans la société factice du Paris artistique et littéraire de 1880. Cette trouvaille de composition avait cet autre avantage d'amener sous la plume du romancier une vive peinture de ces deux mondes qui lui tenaient également de près : la Provence et ce cercle d'artistes et d'hommes de lettres dont on se rappelle avoir lu, dans les premiers numéros de *Minerva*, le belle revue de René Marc Ferry [1], un autre brillant tableau dû aux pinceaux colorés de M. Alfred Pallier. Or, après trente ans, pour en revenir à *Sapho*, l'on constate que le document de vie parisienne a gagné un prix inestimable si d'ailleurs la fraîcheur de l'idylle ne s'est en rien altérée. J'attendrai donc, pour relever ici une faute contre l'art, qu'il me soit démontré que l'arbitraire du romancier a droit de présider au choix du « cadre » et que le parfait rapport de celui-ci au sujet ne constitue pas une des lois du genre.

Le vif succès que mentionnent les annales des spectacles, pour chaque reprise de *Sapho*, ce rare phénomène de la survivance d'une pièce tirée d'un roman, trouve, je crois, son application dans l'habile construction de l'ouvrage, tout entier bâti sur le duel intérieur de Jean Gaussin. *Sapho*, en effet, n'est pas du tout l'histoire d'une

1. Voir tome I, p. 408, et Appendice XX.

fin d'amour ni d'une difficile rupture. Dès le premier acte, nous sommes, au contraire, clairement avertis que l'amour est ici hors de cause et qu'il ne s'agit de rien autre que des allées et venues d'un cœur également incapable de s'éprendre et de se déprendre. Telle est bien l'impression que laisse, au premier acte, la scène presque muette entre Fanny et Jean, qui, d'instinct, s'est mis en défense, mais qui ne peut même, pour le premier soir, faire respecter son travail. Et cette impression, d'acte en acte, se renouvelle et se fortifie. C'est d'abord le retour humilié de Jean après sa découverte du passé de Fanny : ce retour si prompt et soumis n'est psychologiquement intelligible que si le pacte qui lie ces deux êtres repose bien exclusivement sur l'entente physique : car, alors, il est naturel que Jean, faisant réflexion aux révélations de Caoudal et de Déchelette, observe qu'elles ne modifient en rien la nature de ce pacte d'où l'amour fut toujours exclu : quant à sa fièvre, les images qui maintenant l'assiègent comment la calmeraient-elles ?

Au troisième acte, au contraire, un assez mince incident, et qui honorerait plutôt Fanny, le détermine à la rupture, parce que la femme a commis l'imprudence d'entourer Jean d'un simulacre de vie de famille, qui sert seulement à rompre le charme impur. Puis, après qu'elle sera venue en vain comparer son pouvoir aux influences du sol natal, Jean retournera vers elle parce que l'instinct rusé de la sensualité aura ému d'un prétexte de pitié les entrailles du garçon.

Pour dialoguer cet argument périlleux, Alphonse Daudet a prêté une sorte de sens symbolique à l'alternance des silences et des mots. Il semble que la parole ne serve à ces amants que pour se déchirer ; et jamais l'accord n'est rétabli entre eux que par le parti-pris de ne se point expliquer. Toute conversation aboutit à un choc ; et la paix ne renaît jamais qu'à la faveur d'un

silence mensonger, gros de malentendus. Ainsi les relations des deux personnages sont représentées à l'imagination par le mouvement même du dialogue, et la distribution des silences et des discours correspond exactement au flux et au reflux de la sensualité : cette large et simple organisation de l'œuvre, cette espèce de rythme régulier comme le battement d'une artère, contribue plus que tout à animer l'œuvre à la scène et produit, mieux que l'imitation, l'illusion de la vie même.

Le choix de Mlle Cécile Sorel pour le personnage de Sapho nous avait bien un peu surpris, comme tout le monde, je crois. Après l'avoir entendue, il me paraît au contraire qu'aucun autre n'eût été plus judicieux. Ce serait une erreur de croire le rôle de Sapho analogue à celui de Phèdre : une grande amoureuse passionnée, déchaînée, n'est pas du tout ce qu'il faut pour jouer Fanny Legrand. Sapho est, au contraire, un rôle de composition. Elle est la fille de la rue, dégrossie et polie au frottement des artistes, en qui se reconnaît « la trace des influences premières, et les mots, les idées, les habitudes » qu'elle en a gardés. Du sculpteur, du romancier, du poète, elle a de chacun retenu quelque tic et une manière d'éducation. « Elle s'était assimilé tout cela, superposant les disparates, par ce même phénomène de stratification qui permet de connaître l'âge et les révolutions de la terre à ses différentes couches géologiques. » C'est donc la spontanéité qui lui fait le plus défaut, et il importe que le jeu de l'actrice rende ce qu'il y a d'appris et de factice dans ce caractère. L'intelligente souplesse de Mlle Sorel convenait parfaitement à cet emploi : son succès a été très grand. Toute l'interprétation ne mérite d'ailleurs que des éloges : la Comédie-Française possède actuellement une excellente troupe de drame, faible compensation à l'insuffisance ridicule de son personnel classique.

THÉATRE ANTOINE

Gaspard de Besse

de MM. Sauvaire & de Nus.

Avant de quitter la Provence et les remparts d'Avignon, témoins de la séparation de Jean et de Sapho, signalons un *Gaspard de Besse*, accueilli avec un ironique étonnement par le public. Les auteurs se sont avisés de transformer le célèbre bandit provençal en prophète de la Révolution. Par malheur, ses déclamations, qui font penser à Bonnot, furent très froidement reçues, surtout par la partie républicaine de l'auditoire. Mais il y eut une farandole et une vraie, avec des Arlésiens et des Arlésiennes et deux tambourinaires. Que d'agile élégance dans ces corps nerveux poussés au grand soleil et trempés de sel !

THÉATRE DE L'ODÉON

Hélène de Sparte

tragédie en quatre actes de M. Émile Verhaeren.

Le sujet d'*Hélène de Sparte* se raconte malaisément. Du moins en donnerons-nous quelque idée par les paroles qu'Hélène prononce dans l'instant où l'action se noue :

Dire que j'espérais revivre, ici, en paix
En revenant vers toi, belle et douce contrée,

Grèce natale où tout mon cœur me précédait !
...Je suis chez moi depuis un jour et les blocs tombent
Du haut du fronton d'or que mon rêve a construit.
Oh ! qui me rendra Troie et la rouge hécatombe.
Des guerriers s'égorgeant en luttant dans la nuit ?
...Car c'est ici, dans ma patrie et dans ma race,
Par une vierge et par un frère, ici, chez eux,
Que j'ai compris jusqu'où pouvaient aller l'audace
Et le crime et l'effroi des amours monstrueux.

Mais, au fait, on peut très bien se passer de connaître l'argument d'*Hélène*, qui constitue en l'occurence l'accessoire et presque le superflu, tout l'intérêt se concentrant sur l'opposition de deux caractères, ou, plus exactement, de deux idées, représentées par Hélène et Pollux. Cela est si vrai que, quand approche la conclusion, l'auteur ne sait plus que faire d'un des personnages, Electre, qui lui furent pourtant le plus utiles pour promouvoir l'action. Au dernier acte, Electre sort de scène, faute de savoir qu'y faire, et sans que son destin soit fixé ni prédit, ce qui fait une grosse faute contre l'intérêt dramatique. Mais c'est qu'à ce moment, ayant expédié son rudiment de drame, qui ne fut jamais qu'un prétexte, l'auteur ne désire plus que philosopher.

Je crois d'ailleurs que, dans l'intérêt même de cette philosophie, le quatrième et dernier acte devait être retranché, de sorte que l'auteur quittât son public au troisième acte, sur l'apothéose de Pollux, qui figure sans aucun doute le sommet pathétique du drame, parce que la fable et l'idée s'y épousent encore étroitement : au contraire, l'acte suivant paraît postiche.

Donc, le double meurtre de Ménélas et de Castor allume dans Sparte un commencement de sédition que Pollux apaise par la parole. Son discours, qui, à la représentation, me fit ressouvenir, assez à tort, du discours d'Antoine, dans *Jules César*, s'inspire tout de même assez

et d'Homère et de Ronsard pour frapper l'esprit, au moins par sa force dénuée de charme. « Hélène porte le meurtre avec elle, vient de dire un *notable*, elle est pour Sparte un danger », Pollux répond :

Ne parlez point ainsi et dites-vous plutôt
Que sans elle, la gloire et ses ailes fougueuses
N'eussent touché au front la Grèce et ses héros.
L'angoisse est nécessaire aux races qui sont fortes,
Et, pour grandir encor, il leur faut le danger.
Amis, rappelez-vous qu'à Troie, au long des portes,
Quand le soir s'étendait sur les champs ravagés
Et qu'Hélène marchait, seule, dans la lumière,
Ceux qui la regardaient passer, du haut des tours,
Disaient : « Que nous importent et la mort et la guerre,
Et la chute des corps sanglants sur le sol lourd,
Et le fracas entre eux et des chars et des armes,
Puisque rien de plus beau sous le ciel n'a vécu
Que la femme qui met en nos cœurs tant d'alarmes ? »
Ils raisonnaient ainsi, et c'étaient des vaincus !
Et ma sœur s'en allait sans ouïr leur louange,
Et vous, vous les vainqueurs, vous osez l'outrager.
Mais je veux oublier vos paroles étranges
Et ne voir en vos cœurs qu'un émoi passager.
Sparte doit ressurgir plus haute de l'Epreuve
Et du deuil où la plonge, hélas ! la mort du roi.

Je ne dis rien encore de ce style (« *au long des portes...* » !) ni de cette versification. Je note seulement qu'à la scène, cette fin d'acte, avec son tumulte de guerre civile dompté par l'astucieux Pollux, produit assez grand effet. Mais à condition qu'on ne réfléchisse guère. Car Pollux, qui pouvait faire une si curieuse figure de politique olympien, ce fils de Jupiter et de Léda ne réussit le plus souvent qu'à représenter un simple traître de mélodrame, aux malices transparentes. Sa roublardise paraît enfantine, encore que l'idée de

son machiavélisme enchante ce demi-dieu d'un contentement qui serait digne d'un sauvage. Son caractère enfin manque de cohérence, et sa philosophie non moins.

Sauf l'infirmité raboteuse de la forme, je ne déteste pas, à vrai dire, l'inspiration de la harangue qu'on vient de lire : encore que le morceau reste constamment au-dessous de ce que méritait la grandeur du sujet, on y trouve comme le résumé de toute histoire de la civilisation : l'inquiétude, le danger, l'amour de la beauté, ces grands moteurs humains se trouvent, en effet, au principe de tout perfectionnement. Et l'on tolère, par égard pour cette grande vérité qu'il effleure, que Pollux se décerne à lui-même ce brevet :

Je sais conduire un peuple aux routes du bonheur.

Mais par quel miracle M. Émile Verhaeren prétendrait-il ensuite identifier l'intelligente domination du pouvoir humain avec le stérile orgueil, c'est-à-dire la plus figée des attitudes ? Quelle pierre philosophale lui servirait bien pour cette transmutation ?

La fermeté, l'ardeur, la révolte et l'orgueil

Ce sont, pour ce poète, autant de synonymes. Ainsi, aussitôt après avoir soulevé le voile de l'énigme humaine, il semble que le poète ait pris plaisir à l'embrouiller de nouveau. Ce qui, tout à l'heure, était très clair, devient je ne sais quoi de mystérieux et d'insondable.

La fortune se lève et suit mon char qui passe
N'importe en quels chemins du frémissant espace :
Mes plus vagues désirs deviennent de la chair
Réelle, et prennent corps et se meuvent dans l'air.
Je viens, et l'on m'écoute, et tous mes stratagèmes,
Que je les voile ou non, réussissent *quand même* :

J'apaise, *quand je veux*, la haine ou la fureur,
Et mes gestes distraits façonnent le bonheur.

Ce parti pris de tout confondre, peut-être dans la vaine espérance de tirer de ce chaos un effroi qu'il croit esthétique, peut surprendre de la part d'un homme qui vient de se montrer capable d'intelligence. Il faut, je crois, l'expliquer par une hantise des effets obtenus par la sculpture, qu'il voudrait transférer à l'art dramatique. Aussi, malgré une action turbulente et d'une chaleur factice, ce drame reste inerte, parce qu'au lieu de suivre son développement raisonnable, il ne vise qu'à placer périodiquement ses principaux personnages dans des attitudes supposées émouvantes ou lyriques, où tout l'art consiste alors à les immobiliser le plus longtemps possible. M. Verhaeren serait donc pour la tragédie ce que Mlle Ida Rubinstein est pour la déclamation : le triomphe de l'attitude et du geste sur le verbe ailé. L'orgueil de Pollux est une de ces attitudes à laquelle fait antithèse l'attitude d'Hélène que l'auteur interprète d'après la même métaphysique incompréhensible :

Affres, sanglots et cris ne passent sur la terre
Qu'ainsi que des brouillards sur les ravins des monts.
Ils n'entament jamais l'immobile mystère
Qu'est la réalité des rocs durs et profonds.
Il te fallait saisir l'adversité rebelle
Pour en tordre la force et la suprême ardeur.
Mais tu n'étais que femme et si ta chair fut belle
Ton front n'imposa point l'orgueil de sa splendeur.

On peut tout découvrir dans ce galimatias, aussi bien une doctrine de l'impassibilité que de l'agitation frénétique : le cœur du poète semble en effet osciller entre ces deux pôles, qui ne sont d'ailleurs pas si distants que les mouvements de son âme ne puissent paraître étrangement courts et guindés.

Quant à sa poésie, la cheville et l'incorrection y abondent, d'ailleurs sans préjudice d'une indiscutable puissance verbale, qui n'a que le tort de s'exhiber pour le seul plaisir, comme certains athlètes ont accoutumé de faire saillir leurs biceps.

THÉATRE DES VARIÉTÉS

Reprise d'*Orphée aux Enfers*

J'ai ouvert un dictionnaire qui n'est pas bien vieux, et j'ai lu, à l'article *Orphée aux Enfers*, ceci : « *C'est une folle parodie mythologique, dans laquelle les dieux de l'Olympe sont traités avec une irrévérence burlesque. Le texte est d'une fantaisie inénarrable, la musique vive, alerte, égrillarde.* » Il y a reprendre dans ce jugement, exactement tout ce qui loue le livret. *Orphée aux Enfers* manque de folie comme de fantaisie aussi bien : et c'est même une question de savoir si ces termes ne jurent pas avec celui de parodie, n'y ayant rien de plus plat, ni de plus facile et mécanique que le procédé qui consiste à prendre toujours le contrepied de la fable ou de l'histoire, ou bien à tourner systématiquement en dérision les grands mobiles et les sentiments sincères.

Troïlus et Cressida, de Shakespeare, que l'Odéon représentait naguère, n'est précisément pas une parodie, mais bien une « comédie » satirique et romanesque. *L'Amphitryon*, de Molière, est aussi une *comédie*, ou plus exactement, une féerie comique : aucune œuvre d'aucun temps ne respire plus légèrement l'éternelle volupté mythologique : rien n'y sent l'effort de transposition, ni la convention caricaturale, qu'il est inévitable que

trahisse la parodie. *La Belle Hélène*, même dans ses meilleures parties, où je serais tenté de reconnaître la touche d'Henri Meilhac, est remplie d'un sel proprement comique et montre un style dont l'aisance pouvait bien dédaigner cette forme du parasitisme qui s'appelle, encore une fois, la parodie. La différence entre les deux genres est en effet considérable, et si l'on souhaite, pour la discerner, une règle sensible, c'est Shakespeare justement qui la fournira. Jamais la parodie ne produira cet effet que le poète anglais promettait de son *Troïlus* : « *Tous les hommes, naturellement tristes, ayant l'esprit épais, incapables de saisir la finesse d'une comédie, et qui, sur le bruit qu'on en faisait, ont assisté à ses représentations, y ont trouvé des qualités qu'ils ne renfermaient pas en eux-mêmes et sont sortis mieux équilibrés qu'ils ne l'étaient en entrant, sentant en eux comme une pointe d'esprit qu'ils n'auraient jamais supposé pouvoir posséder. Il y a dans ces comédies un sel si savoureux qu'elles semblent (tant le plaisir qu'on y goûte est relevé) être nées dans la mer qui accoucha de Vénus.* »

Et voilà tout ce qui manque au livret d'Hector Crémieux.

Cela pourtant sut amuser des générations. Qu'on aille, après cela, reprocher au public d'être mal complaisant! Il est complaisant, oui, mais surtout il goûte la musique d'Offenbach, et je ne pense pas qu'on puisse lui donner tort. On nous permettra de louer le charme vivace et presque agaçant de ces airs, nullement parodiques, endiablés et qui portent en eux comme une trépidation : peut-être est-ce une musique qui a la fièvre. Mais, au théâtre, cet état-là n'est pas pour déplaire.

Orphée aux Enfers a été monté par M. Samuel avec un luxe éblouissant : le tableau de l'Olympe et, plus encore, celui des Enfers, sont des merveilles de magni-

ficence. Quant aux acteurs, c'est sans doute faire l'éloge d'une troupe, que de dire qu'elle comprend MM. Guy, Brasseur, Prince, Bourrillon et Silvestre, et Mmes Méaly, Jeanne Saulier, Arlette Dorgère, Marcelle Yrven et Ugalde.

THÉATRE DE L'ŒUVRE

Dernière heure

de M. J.-J. Frappa.

Le dernier spectacle du Théâtre de l'Œuvre nous a fait connaître une œuvre intéressante qui met en scène le monde des journalistes et contient une forte situation dramatique : d'habiles péripéties animent l'intérêt à tous les moments de la crise sentimentale, qui se termine par la double confession pathétique d'un vieux journaliste et de l'amant de sa femme, pour se dénouer par le suicide de ce dernier. Nul doute que cette pièce fournirait une bonne carrière sur une scène de boulevard.

COMÉDIE-FRANÇAISE

Reprise de *Poil de Carotte*

de M. Jules Renard.

Il y a dans cette comédie, qu'on s'est peut-être un peu pressé de couronner chef-d'œuvre, une très belle et pathétique situation : c'est la découverte d'un père et d'un fils l'un par l'autre, au moment où le garçon devient un homme. L'émoi des premières confidences, le lent cheminement de la sincérité, la pudeur de cette

franchise chez le père que la vie a froissé; la volupté de cet abandon permis, si rarement goûtée par l'homme; telle pouvait être la matière de cet acte. Peut-être Jules Renard ne l'a-t-il pas traitée avec la fermeté et l'audace que requiert un chef-d'œuvre; en tout cas, il y a mêlé un élément bien inférieur : je veux parler des récriminations de ce père qui prend son fils pour confident et presque pour arbitre de ses petites misères domestiques. Le jeune Poil de Carotte, à un certain moment, prononce ce mot terrible : « Que veux-tu ? tout le monde ne peut pas être orphelin. » Pour qu'un tel mot ne semble pas partir d'un mauvais cœur d'enfant, pour qu'il produise tout son effet de pitié, il ne faudrait pas justement que son père, M. Lepic, ne parût qu'un pauvre homme mal marié; il faudrait que nous connaissions davantage et détestions le caractère de Mme Lepic, qui, au contraire, demeure énigmatique et inspire plus de compassion qu'elle ne provoque de colère. Tel quel, ce mot d'enfant ne semble dicté que par l'insurrection de l'auteur contre le train le plus ordinaire et tolérable de l'existence, et il participe, par suite, de la faiblesse qu'il décèle dans ce cœur pusillanime.

THÉATRE DES ARTS

Jeannine

comédie de M. Pierre GRASSET.

Au Théâtre des Arts, une comédie d'un jeune auteur, déjà couronné de lauriers, a été accueillie avec toutes les marques de la plus flatteuse estime. *Jeannine* porte à la scène le conflit amoureux de deux frères, qui sont aussi deux auteurs et même deux collaborateurs. Le caractère

des personnages, qui sont des intellectuels, a permis à l'auteur de donner tout son développement à l'analyse morale. Le drame est tout intérieur ; et l'habitude de l'analyse confère aux acteurs une clairvoyance dénuée de complaisance. Il n'y aurait là rien à reprendre, sinon que l'élévation constante des sentiments et la tension du style peuvent nuire à l'émotion : l'air qui se respire sur ces sommets paraîtra glacé à certains. Je crois que M. Pierre Grasset, qui doit surtout désirer la critique au début d'une carrière si pleine de promesses, trouvera bénéfice à se rendre compte que, au théâtre, les sentiments, pour être dramatiques, (je prie qu'on pardonne ce truisme), doivent toujours tendre à des actes prévus par le spectateur. Le sentiment, à lui tout seul, ne suffit pas. Il doit être le signe et le présage d'actions auquel le public soit capable de prendre intérêt. L'acte, ainsi conçu, figure en quelque sorte l'ombre portée sur le rideau par le sentiment. Si l'ombre n'est pas visible, c'est que l'éclairage manque. Tel est le défaut de *Jeannine* ; revers enviable d'une belle faculté : la puissance d'abstraction.

Mlle Dermoz a fait de l'amoureuse Jeannine une création qui la mettra en vue.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE

Le Feu de Saint-Jean

de MM. Fonson & Wicheler.

On crut un moment (qui dura presque un acte) que la nouvelle pièce des heureux auteurs de *Mademoiselle Beulemans*, allait faire fourre. Mais à la fin du premier acte

et durant tout le second, *le Feu de Saint-Jean* éclata soudain comme une bombe; et la fusée était trop bien partie et trop brillante pour qu'on prît garde, en dernier lieu, aux carcasses noircies et fumantes qui remplaçaient le feu éteint. *Le Feu de Saint-Jean* est une pièce déconcertante par sa gaucherie, sa lourdeur, autant que par son habileté et sa rouerie. A côté de quantité de traits de bonne comédie, on trouve des maladresses et des bévues qu'éviterait, semble-t-il, le plus neuf apprenti; puis l'on fait réflexion que ces parties mal venues procèdent de la même veine que les plus agréables du même ouvrage; en sorte que le jugement reste suspendu. Mais la vérité, c'est que les auteurs ont constamment tâté le pouls au public, et que tantôt leur diagnostic a bien rencontré et tantôt mal.

Avec une telle méthode, la construction du *Feu de Saint-Jean* ne pouvait être que difforme, contorsionnée et monstrueuse. Elle est aussi tout cela. La plus grande partie du premier acte gagnerait, suivant un mot connu, à être retranchée. Puis, pendant un acte et demi, nous sommes aiguillés sur une piste qui n'aboutit à rien; car je mets en fait que tout le second acte, plutôt que dans *le Feu de Saint-Jean*, trouverait sa place dans un ouvrage qui s'intitulerait *Madame Tartufe*, et c'est d'ailleurs la partie de beaucoup la plus forte de l'œuvre. Enfin, le dernier acte n'est qu'une berquinade qui commence par le poivre.

Il y a donc beaucoup d'idées dans cette pièce; il y en a même trop. Il y a aussi trop de personnages, utiles ou inutiles. Les inutiles sont toujours de trop; mais ceux qui ont leur emploi peuvent se gêner et se bousculer, en cherchant, à tour de rôle, à s'évincer du premier plan de la scène. Le dialogue, d'abord ouvert entre Madeleine la pécheresse et le jeune poète belge, se poursuit bientôt entre Madeleine et le papa Van Dael, pour

reprendre et se terminer entre le jeune auteur et Jeanne, la vierge innocente. Aucune continuité donc et presque pas de pièce ; mais de la sentimentalité à foison, du rire et des larmoiements, de gros effets, et un grand acteur. Cette recette n'est-elle pas assez bien conditionnée ?

M. Jacque, ce comédien belge dont la renommée a si rapidement conquis Paris, s'est chargé de prouver au public combien il avait eu tort de sourire des prétentions de Madeleine Germond, quand cette comédienne attribuait aux acteurs le succès des pièces.

LA COMÉDIE-ROYALE

L'orage qui, sur les dix heures, surprendra le flâneur au boulevard, lui rendra service en le chassant vers le réduit où se donne *Perdreau*, de M. Robert Dieudonné; *l'Inoubliable Nuit*, de MM. Grossmith et Max Dearly, et *la Petite Dernière*, « fantaisie d'actualité », de M. Dieudonné.

Perdreau.

Petit ouvrage qui n'a qu'un tort, c'est de faire désirer qu'il soit encore plus court. La mise en train est beaucoup trop longue en effet, le premier tableau qui sert à l'exposition (faux ménage à trois) ne réussissant pas une seule fois à accrocher l'intérêt et s'étendant bien au delà de ce qu'exigeait la clarté. M. Robert Dieudonné appartient à la classe des auteurs qui comptent, par la négligence ou le beau nonchaloir, donner l'impression de la facilité : leur erreur est grande. Leur paresse, en l'occurence, ne réussit qu'à exiger du public un trop

gros effort d'attention, et l'ouvrage qui muse ne paraît que laborieux.

C'est grand dommage ici que l'auteur n'ait pas plus poussé l'esquisse. Le chantage qu'une petite femme peut exercer, par la menace du suicide, à la fois sur un mufle et sur le plus excellent des hommes, cette atroce comédie à trois, où le tragique fait irruption dès que la femme « mène », contient une forte situation, et par surcroît assez neuve. Tout ce que Molière eût su tirer de là ! — Mais c'est déjà très beau de paraître habiter l'ombre d'un si grand nom.

M. Marcel Simon et Mlle Betty Daussmond ont remarquablement interprété cette curieuse comédie.

L'Inoubliable Nuit.

Triomphe du comique pince-sans-rire et de l'effrontée mystification. Nul ne peut prétendre raconter cette pièce qui n'est écrite et ne se passe que sur les traits mobiles de M. Max Dearly. Mais l'on peut dire que le comédien a, dans sa propre pièce, surpassé l'auteur. Et encore faut-il avoir vu *l'Inoubliable Nuit* pour bien saisir l'éloge renfermé dans ce comparatif.

Mlle Alice Nory est toujours la joie des yeux.

La Petite Dernière.

Enfin, *la Petite Dernière*, honteuse d'elle-même, comme son titre l'indique, est une « fantaisie d'actualité » qui fait tous ses efforts pour cacher qu'elle est une Revue. M. Dieudonné a du moins réussi à fuir les sentiers battus. En outre, il s'est adjoint comme collaboratrice une chanteuse-danseuse américaine, Miss Ethel Levey, qui possède un violoncelle dans le gosier et a de l'âme jusque dans les jambes.

Il faut avoir entendu et vu Miss Levey chanter et danser *le Pas de l'Ours* pour connaître avec quelle perfection et quelle supériorité d'émotion le corps et la voix humaine peuvent imiter l'ondulation et la grande voix des forces de la nature, le rythme puissant, sourd, inextinguible de la mer, des bois ou du vent ou l'appel des bêtes. C'est triste, c'est lourd, c'est sauvage, mais c'est étrangement poignant et langoureux.

Juin

THÉATRE DE L'ŒUVRE

THÉATRE RÉJANE

Deux pièces récentes, qui toutes deux reposent sur la pathologie, nous promettent-elles un regain de ce théâtre médical que l'ancien Théâtre Libre tenta d'acclimater chez nous ? Le sujet de ces deux pièces qui viennent de réussir assez brillamment : *Ames sauvages*, de Mme Camille Clermont et M. Séverin-Mars, et *Morituri*, de M. Prozor, sembleraient le dire. Mais à examiner le biais par lequel le sujet a été abordé et ce qui en a été exprimé, on juge que, bien loin de démentir le retour de faveur dont jouit présentement le théâtre psychologique, ces deux ouvrages le confirment. Les auteurs n'ont quêté dans les livres de médecine qu'une occasion de pièce ou qu'un prétexte ; après cela, leur vrai sujet, ils l'ont bien vu dans les conséquences morales et les répercussions dramatiques du cas physiologique qui leur avait fourni leur postulat.

Morituri.

Je dois dire que la remarque s'appplique plus encore à *Morituri* qu'à *Ames sauvages*. M. Prozor a étudié, dans

sa pièce tumultueuse et remplie d'intentions ou de prétentions qui ne trahissent que de l'inexpérience, il a voulu étudier les désordres moraux qu'engendre l'approche inéluctable de la mort chez l'homme condamné et chez tous les êtres qui l'entourent. C'est, à vrai dire, un bien grand sujet, un peu lourd peut-être pour les épaules d'un débutant et qui, avant lui, tenta l'auteur de *l'Abbesse de Jouarre*. Dans l'avant-propos de son « drame philosophique », Renan écrivait ces lignes qu'il suffit de recopier pour exposer tout le sujet de *Morituri* :

L'heure de la mort est essentiellement philosophique. A cette heure-là, tout le monde parle bien, car on est en présence de l'infini, et on n'est pas tenté de faire des phrases. La condition du dialogue, c'est la sincérité des personnages. Or, l'heure de la mort est la plus sincère de toutes, quand on arrive à la mort dans les belles conditions, c'est-à-dire entier, sain d'esprit et de corps, sans débilitation antérieure.

Ce qui doit revêtir, à l'heure de la mort, un caractère de sincérité absolue, c'est l'amour. Je m'imagine souvent que, si l'humanité acquérait la certitude que le monde dût finir dans deux ou trois jours, l'amour éclaterait de toutes parts avec une sorte de frénésie ; car ce qui retient l'amour, ce sont les conditions absolument nécessaires que la conservation morale de la société humaine a imposées.

De tout temps, il semble que le cœur humain, à moins qu'il ne se raidît contre lui-même, ait, en faveur des fiancés de la « dévorante mort », accepté de suspendre le cours des rigoureuses lois. « Quand on se verrait en face d'une mort subite et certaine, poursuit Renan, la nature seule parlerait ; le plus puissant de ses instincts, sans cesse bridé et contrarié, reprendrait ses droits. » Disons qu'il recouvrerait son empire, et tout le monde y souscrira.

L'intérêt de cette situation fantastique réside, évidemment, dans la mise à nu du fond primitif, animal. instinctif de la nature humaine. L'espèce d'épouvante ou de terreur panique que l'approche de la mort et des grandes catastrophes communique aux nerfs des bêtes, l'hypothèse imaginée par Renan et par M. Prozor permet de la transporter à l'homme.

C'est de cette sincérité violente que jaillit la source d'émotion non seulement dans le drame de Renan et dans *Morituri*, mais c'est de là aussi qu'elle découlait dans la tragédie antique et dans *Polyeucte* et dans *Mithridate* et dans *Bajazet*. C'est à elle encore que s'alimenta la pure veine tragique d'un Moréas. Et il semble bien que toujours, à une heure quelconque, le poète ou le dramaturge se soit interrogé sur l'irréductible bestialité de l'humaine nature : car c'est peut-être la suprême question sur l'homme, celle qui contient toute autre, et un si grand sujet que les mains habiles devraient seules le toucher.

Ames sauvages.

Quant à *Ames sauvages*, j'avoue un cruel embarras à juger cette étrange pièce. Mme Camille Clermont et M. Séverin Mars ont sans doute voulu représenter sous la forme dramatique les ravages causés dans un milieu sain, organique et homogène, dans une famille enfin, par l'influence et le délire d'une de ces malades que, depuis Charcot, la médecine est, je crois, convenue d'appeler des hystériques. Ainsi l'ouvrage est en quelque sorte double, ou plus exactement composé sur un double plan avec une double série de personnages, les uns normaux et torturés, les autres ou plutôt l'unique autre, malade et frénétique, véritable promotrice de l'action.

Or, contre toute vraisemblance, l'intérêt profond se concentre sur l'hystérique qui devrait nous être plus étrangère et inaccessible que les exemplaires communs de l'humanité. Le drame familial a beau être pathétique et violent; les déchirements conjugaux et les rixes fraternelles qu'il provoque, ne nous sont rien de nouveau et sortent à peine d'une assez stérile convention. Au contraire, tous les mouvements de cette bête inquiétante de Christiane du Hallier sont suivis par tout le public avec la plus anxieuse curiosité. Et c'est, je crois, que les auteurs ont si bien su mêler en elle le caractère humain à l'animal, ou, mieux, rapprocher, fondre et comme unifier ces deux caractères, que l'on s'effraie et se satisfait à la fois de se découvrir si proches parents d'un si beau monstre.

Mlle Van Doren a d'ailleurs joué en très grande actrice ce rôle difficile, qui lui doit sans doute un peu de son relief.

THÉATRE DU VAUDEVILLE

Sumurum

pantomime.

Après beaucoup de réflexions, je me sens totalement incapable de vous parler de *Sumurum*, pantomime arabe jouée par une troupe allemande, qui commence dans le plus laid des cauchemars pour finir dans la banalité. Si l'on n'était prévenu que tout : mise en scène, décors, mouvements de foule, représente une recherche et une intention, on en imputerait les défauts à l'ignorance et à la puérilité. Il n'y a de remarquable que le très grand talent des interprètes, au premier rang desquels il faut certainement placer Mlle Léopoldine Konstantin.

COMÉDIE-FRANÇAISE

Comediante

de M. Maurice MAGRE.

Comediante est un acte en vers qui, en dehors de ses mérites propres, servira à panacher, pendant les chaleurs, l'affiche du Théâtre Français, où, le plus souvent, elle accompagnera *Iphigénie* et *Poil de Carotte*, de manière à ne laisser au bon public presque aucune chance de se reconnaître dans ce chaos des styles et des écoles. Imaginez un peu la leçon qu'emportera, de cette recommandation simultanée, par notre premier théâtre national, d'une tragédie classique, d'une comédie naturaliste et d'un petit drame romantique, le spectateur curieux de s'informer du goût régnant, ou simplement du bon goût !

Il y a dans *Comediante* deux situations inégalement dramatiques. Voici la première : Rodomont, acteur de comédie italienne, aime son élève Isabelle qui ne pense qu'au Prince et accepte de se faire enlever par lui. Rodomont les surprend au moment de s'enfuir, et ce sera miracle si le Prince évite son coup d'épée. Mais Isabelle lui dit : « Je ne t'aime pas, c'est le Prince que j'aime ; et si tu le tues, tu ne feras qu'ajouter la haine à mon dédain et des regrets à mon amour. Tes affaires en seront-elles avancées ? » Rodomont ouvre la porte aux amoureux. Il faut avouer que ce défi de l'amour heureux à l'amour humilié, cette espèce d'élan passionné de la femme au-devant de la traîtrise d'un jaloux ne manque pas de force et mérite de porter à la scène.

Voici l'autre situation. Rodomont abandonné, bafoué, que fera-t-il ? — Il se tuera. Et il tire son poignard.

Hélas ! C'est l'arme de carton qui lui sert au théâtre. Le symbole d'une telle dérision n'échappe pas au comédien, qui, de désespoir, renonce à être tragique.

Je ne doute pas que ce coup de théâtre ne forme la raison d'être de ce petit drame : c'est ce mot de la fin, c'est ce geste du comédien tirant un poignard de carton, qui dut tenter l'auteur et l'inciter à coucher par écrit ses alexandrins sonores. Seulement, des deux situations, l'une fait tort à l'autre, l'une est donc de trop : et c'est probablement la dernière, celle à quoi, selon toute apparence, l'auteur tenait le plus. Ce poignard de carton, que prouve-t-il, sinon l'illusion et le factice qui forme l'atmosphère de la vie de comédien ? Il réduit à ses vraies proportions le désespoir (ou le dépit) amoureux de Rodomont. Mais alors la scène si cruelle, entre Isabelle et le pauvre cabotin, ce poignard trop réel qu'elle lui plantait dans le cœur, cette inique férocité de l'amour, que devient-elle, ne perd-elle pas toute son énergie, si Isabelle perd, de son côté, le pouvoir de torturer Rodomont et si le cœur du malheureux est également en carton ? Voilà aussi ce que c'est que d'écrire une pièce pour un geste. O romantisme !

Mme Duluc, pour ses débuts à la Comédie-Française, a obtenu le plus flatteur succès dans le rôle d'Isabelle.

THÉATRE DU GRAND-GUIGNOL

Spectacle nouveau.

Trois pièces gaies : *le Grand Match*, de MM. André Leroy et Paul Cartoux, agréable satire du monde de la boxe ; *le Sacrifice*, fantaisie un peu lourdement sca-

breuse, tirée d'une nouvelle de M. Henri Duvernois, par M. Jean d'Aguzan ; *la Bienfaitrice*, de M. Paul Giafferi, amusante et ironique aventure d'un jeune homme qui devra sans doute à son ingénue bienfaitrice sa première et inoubliable déception.

Deux petits drames corsent le spectacle.

Pendant l'armistice.

Pendant l'armistice a été tiré par M. Armand Charmain, d'une nouvelle assez connue de Guy de Maupassant, *les Deux Amis*. — Pendant le siège, profitant du premier armistice, deux amis, un pharmacien et un horloger, poussent jusqu'à la Marne pour se livrer à leur passion de la pêche à la ligne. Tout en pêchant, ils devisent des malheurs de la guerre, l'un chauvin en paroles, l'autre ami de la paix et du calme qui fait aller les affaires. Mais les deux amis se sont, par mégarde, fourvoyés dans la zone allemande. Une patrouille les arrête ; et après interrogatoire sommaire, l'officier prussien se dispose à les relâcher quand, se ravisant, il imagine de leur arracher, par la menace de mort, le mot de passe des avant-postes français. Le patriotisme verbal du pharmacien s'évanouit sur l'heure et l'homme proteste en tremblant que ce mot de passe, il l'ignore. On le fusille pour intimider son compagnon l'horloger, qui mourra pourtant plutôt que de manquer à l'honneur. Ce petit drame, rapide et sobre, fait impression. Mais il risque d'égarer le public sur son vrai sens. Maupassant voulut nous mettre en garde contre l'abus des manifestations cocardières et chauvines qui endorment la vigilance d'un peuple et par l'Empire amenèrent les désastres dont tous les écrivains de la génération de Maupassant reçurent une secousse profonde. Il pouvait alors y avoir intérêt à exalter l'horloger pacifiste et

héroïque aux dépens du patriote tout en gueule. Mais, aujourd'hui ?... M. Charmain est-il bien assuré de n'avoir fait que de la littérature ? Pourquoi nous contraindre à choisir entre ces deux types également imparfaits et, par endroits, déplaisants ?

L'Esprit souterrain.

M. Lenormand a tiré sa pièce d'un roman de Dostoievsky. On connaît l'histoire de cet Ordinov qui, au premier froissement de la vie, se renfonce en lui-même et fait ses délices de se ronger le cœur : il se creuse ainsi un petit monde personnel, docile à son caprice. Mais bien qu'il crût, par ce subterfuge, fuir toute occasion de souffrance, il n'a fait que développer jusqu'à la démence sa capacité de souffrir ; la moindre contrariété le porte tout de suite au paroxysme de la rage ; et, dans un de ces accès, il étrangle la femme qu'il s'était juré, à la minute précédente, d'aimer et d'instruire. Les progrès de la folie d'Ordinov ont été admirablement rendus, aussi bien par l'auteur que par son interprète, M. Dullin. Je ne puis que répéter, à propos de *l'Esprit souterrain*, ce que je disais d'*Ames sauvages* [1]. L'étrange intérêt de ce genre de pièce tient à ce que l'homme se découvre et transparaît dans le monstre. Le génie russe de Dostoievsky, avec son hyperesthésie, a su porter jusqu'à la folie et au crime une dépravation assez ordinaire du cœur humain. L'acuité de vision du romancier, ainsi exaspérée jusqu'à la douleur et à l'effroi, satisfait en même temps notre besoin de vérité et de merveilleux. C'est du réalisme fantastique. Et c'est peut-être très habile, si ce n'est génial. Le génie, pour un occidental, consisterait plutôt

1. Voir aussi dans la troisième partie de ce volume le chapitre consacré au théâtre pathologique. — E. M.

à retrouver le normal dans l'excessif et l'intensité de vie dans la mesure.

ARÈNES DE LUTÈCE

Le Théâtre des Arènes serait un lieu assez agréable le soir, par les chaleurs, si l'on n'y jouait de tragédies. Creusé au flanc de la montagne Sainte-Geneviève, embusqué au détour d'une petite rue déserte, il forme une oasis de silence et d'ombre, éminemment favorable à la récollection, comme on s'exprime en langue protestante. Malheureusement, le porte-voix tragique fait tort au tranquille bruissement des frondaisons; et la vaine trépidation des comédiens novices vous tire mal à propos de cette langueur insidieuse qui, dans la fraîcheur des vieilles pierres, ne vous laisse guère de désirs que pour votre propre pétrification.

Antoine et Cléopâtre.

Je suis pourtant tout prêt à reconnaître que la *Cléopâtre* de M. Paul Souchon représente un minimum de tragédie. Et je sais gré à ce confrère de la discrétion de sa muse. A point nommé, quand notre faible capital d'attention va s'épuiser, elle sait se taire et quitter la scène, soit au champion de boxe Carpentier, soit à une inoffensive, impersonnelle et anonyme ballerine. Quand le texte reprend, il est assez schématique pour ne tracer que l'esquisse d'un grand sujet : en somme, un trait de fusain sur le mur nu des Arènes.

Il m'a pourtant semblé que le César de M. Souchon était par trop poussé vers la neurasthénie et le haut mal. Sur le sable même de ces Arènes romaines, il est par

trop difficile d'imaginer le divin Jules comme un pur et simple épileptique. Par contre, les folles amours d'Antoine et de Cléopâtre m'ont paru enluminées de couleurs bien pâlotes. Puis trop souvent M. Souchon abandonne la scène à cet intarissable Cassius, qui ne fut pas seulement dans l'histoire un ancêtre de feu Brisson.

Andromaque [trahie].

Il se peut bien que MM. Jaubert et Silvain se persuadent d'avoir traduit avec la dernière fidélité l'*Andromaque* d'Euripide. Cependant si la littéralité et le mot-à-mot, j'entends l'ânonnement de l'élève, ne se confondent pas absolument avec la fidélité, il faut bien reconnaître que leurs alexandrins laissent s'évanouir l'essentiel du génie d'Euripide, je parle de la poésie, du tour philosophique et de l'imperceptible ironie qui créaient à ses pièces leur atmosphère d'émotion et d'effroi : effroi non plus surnaturel, comme dans Eschyle et même Sophocle, mais proprement humain et souvent physique. C'est en ce sens, sans doute, qu'un Ancien put, au rapport de Racine, l'appeler *tragicôtatos*. Euripide passe son temps à gratter les nerfs de ses personnages ; ses ratiocinations même ont une valeur, une portée émotives. Et s'il y a un de nos classiques qui, par ses qualités d'émotion et sa puissance d'argumentation, rappelle Euripide et fasse, comme lui, bruire et fumer ses ouvrages ainsi qu'un métal en fusion : c'est Molière. Relisez-les et réfléchissez-y ; le parallèle cessera de vous sembler un paradoxe.

MM. Jaubert et Silvain semblent avoir vu dans Euripide un tout autre poète. Quelques déclamations irréligieuses, l'emploi du terme énergique, mais non nécessairement trivial, qui lui était coutumier, leur ont fait croire à un Brieux ou à un Zola de l'an 400 avant notre

ère. Puis, tandis qu'à l'extrême rigueur, un rapprochement d'Euripide avec Shakespeare (mais, décidément, je préfère Molière comme terme de comparaison) pourrait, à cause de son grand instinct de la vie, se souffrir, ils l'ont réduit aux étroites proportions d'un Mæterlinck antique, en sorte que leur *Andromaque* n'est plus qu'une espèce de *Pelléande et Ménélas*.

Dans le rôle du messager qui porte l'annonce du meurtre de Néoptolème, M. Paul Mounet s'est une fois de plus montré grand artiste et peut-être notre meilleur acteur classique. MMlles Géniat, Bovy, Maille, Lherbay, Even et Ducos, M. Fenoux l'ont dignement secondé. Le ménage Silvain a été lui-même, modestement.

THÉATRE DU VAUDEVILLE

Reprise du *Dindon*, où, à part d'excellentes scènes comiques, de folles inventions et même des mots profonds, M. Georges Feydeau galvaude et gaspille un heureux talent. C'est, dans la pureté du type, le vaudeville digne d'abomination.

Mais, jusque dans les emplois secondaires, le *Dindon* est certainement interprété par la troupe de Paris la plus brillante. Citons: MMmes Betty Daussmond, Jeanne Lion, Morgane, Mérindol, et MM. Joffre, Jean Dax, Simon, Colombey et Hasti.

— Car les théâtres adoptent décidément la mode des saisons d'été. Alors, quand irons-nous respirer place du Tertre ?

THÉATRE DES VARIÉTÉS

Spectacles d'été.

Un soir de Pâques

La « légende roumaine » de MM. Albert Keim et Alfred Gragnon, ne serait pas déplacée au Grand-Guignol. Et c'est le tort de toutes ces pièces, pour une seule minute, pour une rapide vision d'épouvante, d'avoir les préparations de toutes les plus laborieuses. Pour sentir pleinement l'horreur d'une situation ou d'un simple tableau, le public a besoin d'autant d'explications et d'informations que dans une comédie psychologique. Mais rien n'est alors si languissant et fastidieux que cette exposition à froid d'événements et parfois de sentiments qui voudraient être sinistres et ne sont que surprenants, à moins que rien ne soit si comique et par le fait satisfaisant, puisque cette loi de la clarté, qui contraint l'auteur à se rendre intelligible, avant de prétendre faire peur, marque en somme la supériorité de l'esprit sur les nerfs, qu'on ne peut faire marcher sans avoir au préalable circonvenu l'intelligence. Seulement on la prévient trop sommairement et avec l'évidente volonté d'expédier une formalité fâcheuse.

L'exposition d'*un Soir de Pâques* a semblé tout particulièrement longue. Et parce que l'auteur subit cette loi comme un joug, il fait retomber et peser sur l'innocent spectateur la charge de son embarras. Il ne fallut pas moins, en effet, de trois faux départs avant qu'enfin la pièce s'ébranlât.

Tout cela pour que nous trouvions naturel, une fois le vieux juif demeuré seul, de voir ceci : tandis

qu'Abram compte ses écus, il entend des voix autour de sa maison ; puis à sa porte un bruit se précise, celui d'une scie, et bientôt un morceau de la porte tombe à ses pieds ; par le trou, passe une main qui veut ouvrir la porte, et le vieux juif s'attend à être égorgé et détroussé ; quand, soudain, il avise un licol fixé à un crampon scellé et en ligote la main pillarde ; le voleur crie et se démène ; ce sont des hurlements de douleur qu'il poussera quand le vieux allumera sous la main un cierge qui la brûlera à petit feu. Le rideau tombe.

La difficulté et l'intérêt de cette pièce tenait principalement à la mise en scène : si l'on avait inventé quelque machine qui nous montrât une main lentement carbonisée, le spectacle aurait, je crois, pleinement rempli son but ; au lieu de cela, on nous expose simplement une main qui s'agite, mais ne se calcine pas. C'est bien peu de chose, en vérité, en cette année 1912 ; et ce pauvre spectacle est bien dépassé par l'imagination. Pourtant la marche générale de l'ouvrage, même lente et laborieuse, ferait encore quelque impression de cauchemar bénin, si le principal interprète ne s'appliquait constamment à détourner l'attention du public du drame sur l'acteur : on sait qu'il n'est pas de meilleur moyen de rompre l'illusion.

Les Amours d'Ovide

Les trois auteurs, MM. Mouézy-Eon, Auzanet et Faral, tenaient un assez bon sujet de comédie, du type *Don Juan* joué. Par mégarde sans doute, ils ont omis de la traiter, distraits qu'ils étaient par toutes les fleurs du chemin. C'est toujours un danger de tirer de l'histoire, surtout de l'histoire littéraire, ses personnages : les allusions et réminiscences historiques fournissent aux auteurs de riches broderies qui peuvent leur faire

illusion sur la solidité de leurs trames. Ainsi l'on peut, sans jugement téméraire, présumer que les auteurs des *Amours d'Ovide* ont pris à rédiger leurs alexandrins un plaisir d'écoliers qui s'émancipent; mais, pour cette raison, ils n'ont presque pas fait œuvre d'auteurs dramatiques. Leur sujet, je le répète, était pourtant bien inventé : Ovide enseignant au centurion Flavius les préceptes de *l'Art d'aimer*, se trouve être si bon professeur que son élève le supplante dans le cœur de l'esclave Cypassis. Il y avait là l'excellente matière d'une comédie satirique. C'est un simple divertissement littéraire qui a tenté les auteurs.

L'interprétation est bonne. MMmes Bérangère, Pascal et Clador, dans trois rôles d'esclaves amoureuses, ont montré du talent et, ce qui valait encore mieux dans l'occurrence, de la beauté. M. Hervé n'a eu que le tort de pousser un peu trop au sombre le portrait d'Ovide.

Quant à M. de Max, il a manifesté, dans deux rôles très différents, l'un dramatique, l'autre bouffon, son impuissance à renouveler ses moyens. Qu'il soit Pollux d'*Hélène de Sparte*, Hérode de *Salomé*, le vieux juif d'*un Soir de Pâques*, ou le grotesque Bagoas des *Amours d'Ovide*, cet acteur reste pétrifié dans des attitudes et un jeu immuables ; il est toujours pareil et rarement dans la vérité du rôle.

NOUVEAU THÉATRE D'ART
(Salle du Palais-Royal).

Une fantaisie sentimentale qui met aux prises une jeune femme étourdie avec un fort mauvais sujet, un drame du Grand-Guignol et une comédie antique, il semble que voilà la dernière recette pour les spectacles coupés.

Les Amants de Pontoise

Le mystère de l'amour, qui, dans une foule, fait élire par le cœur un seul être, souvent indigne, mais qui touche, et cet autre mystère de la jeunesse et de la pureté de cœur, qui se sauve intacte de tous les bourbiers, ce sont de beaux sujets, qui méritaient un poète. M. de Riberolles ne les a guère élevés plus haut que la comédie de paravent.

Le Valeureux Poltron

L'essai d'adaptation que M. H. Dargel a tenté du *Miles gloriosus* de Plaute, a parfaitement réussi. Le transcripteur a su conserver de l'auteur ancien la verve, le mouvement et un certain ton comique qui me paraissent du plus haut prix. Son parti pris de moderniser le dialogue tout en respectant le cadre, les personnages et les costumes antiques, sera le plus discuté. J'estime qu'à la comédie, presque toutes les licences peuvent être concédées, à condition qu'elles réussissent. M. Dargel a-t-il toujours bien rencontré ? Non, sans doute. Où il m'a paru le moins heureux, c'est dans sa fureur d'anachronismes. L'anachronisme matériel, celui qui ne consiste qu'à prêter aux anciens notre vocabulaire, notre argot ou nos tics, me paraît être la pire forme de l'*esprit de mots*. Mais l'anachronisme moral qui, sous la convention du costume, fait transparaître l'homme éternel, est infiniment précieux et heureux, et peut avoir une grande force comique. M. Dargel n'a pas toujours distingué, ni choisi, entre ces deux formes ennemies.

Le Cachet rouge

La part qui revient à M. Lenormand dans sa collabo-

ration avec Vigny est importante. Il n'a retenu du livre (*Laurette*, dans *Grandeur et Servitude*) que l'anecdote; toute la construction dramatique, fort habile, est de lui, et je constate que son ouvrage a produit une grosse émotion.

Seulement, c'est la moralité, c'est l'esprit qui m'en paraît contestable et même odieux.

Demander à Vigny, qui ne peut plus intéresser que par le tour de sa sensibilité, par cette pudeur orgueilleuse qui n'allait pourtant pas jusqu'à lui faire jeter la plume, demander à Vigny des leçons de pensée peut bien passer aujourd'hui pour une assez folle tentative. Vigny est peut-être l'écrivain qui conçut la manière la plus pernicieuse d'admirer l'armée et sa discipline : les motifs qu'il produit de son admiration se résument toujours plus ou moins à saluer dans la discipline une belle barbarie (le mot est de lui). Et l'on ne peut comparer à cette singulière contradiction, à cette annulation d'un jugement par ses « considérants » que le grand talent de parole déployé par Chateaubriand dans le personnage de fossoyeur pompeux de la monarchie. Tous les exemples choisis par Vigny pour caractériser et exalter la servitude de la discipline, confinent à l'odieux ou au stupide. Son livre ressemble à une galerie de monstres ou de caricatures. C'est l'exception, c'est l'anomalie prise pour norme et pour règle. Nous permettra-t-on d'appeler romantique ce vice d'esprit, qui pourrait bien venir d'une dépravation du cœur ?

On se rappelle que *Laurette* raconte l'histoire de ce capitaine de vaisseau qui, sous le Directoire, par soumission à la discipline, fit exécuter à son bord un jeune homme, marié depuis peu, et pour qui il s'était pris d'amitié, que le Directoire lui avait ordonné de faire fusiller en pleine mer. Le capitaine n'ignore pas le motif

misérable de cette condamnation : quelques couplets contre le Directoire. C'est de cette basse vengeance qu'on lui enjoint d'être l'exécuteur. Son jugement sur les hommes du Directoire se formule avec énergie et sans indulgence; et il résume lui-même en ces termes sa situation tragique : « Jamais le capitaine d'un bâtiment ne sera obligé d'être un bourreau, sinon quand viendront des gouvernements d'assassins et de voleurs, qui profiteront de l'habitude qu'a un pauvre homme d'obéir aveuglément, d'obéir toujours, d'obéir comme une malheureuse mécanique, malgré son cœur. » Une remarquable impropriété de langage sert à Vigny pour compliquer un cas qui peut paraître simple. Au lieu de *obligé*, je voudrais lire *conduit*; et après *malgré son cœur*, il me semble qu'un soldat attendrait quelques mots comme ceux-ci : *malgré sa raison et contre l'intérêt bien entendu de la discipline et toutes les traditions de l'honneur militaire.* Mais l'esprit du livre semble indiquer que Vigny a bien moins prétendu poser un cas de conscience que citer un exemple de fait. Le capitaine ne délibère pas, balance à peine. « Je sentis la colère me prendre aux cheveux et, en même temps, je ne sais quoi me faisait obéir et me poussait en avant. » Et Vigny commente : voilà la discipline.

M. Lenormand en use différemment. C'est un cas de conscience qu'il veut débattre en scène, et tranche, bien entendu, dans le même sens que Vigny. Mais tandis que l'auteur de *Grandeur et Servitude* se contente d'exposer le fait en appelant dessus une admiration un peu effrayée, M. Lenormand, jugeant peut-être trop peu communicative l'émotion de Vigny, qui ressemble, il est vrai, à une goutte d'essence (la larme d'*Eloa*!) emprisonnée dans un épais cristal, a voulu que notre raison, confirmant le mouvement de cœur sollicité par Vigny, se choquât assez vivement contre notre instinctive réprobation

de cet assassinat, pour que l'éclair jaillît et réchauffât l'atmosphère de sa pièce. Il spécule donc sur notre légèreté; car, pour se rendre à ses spécieuses raisons, il faut ne pas prendre garde qu'il confond la discipline telle que d'aventure elle peut se rencontrer, avec ce que régulièrement elle doit être. Vigny n'a fait que dépeindre la perversion du sentiment de la discipline : M. Lenormand habille cette erreur en divinité et à l'idole sanguinaire sacrifie l'infortuné Marcel. Mais si le public s'aperçoit de la supercherie? Mais s'il se rend compte que la maladie décrite par Vigny a même à peu près disparu, en sorte que cette ankylose de la discipline non seulement n'a jamais été vénérée, mais n'est plus aujourd'hui à craindre? — Eh! bien il refusera sa sympathie à des héros si contestables. Et il ne restera guère que l'impression faite sur nos nerfs par le bruit d'une fusillade et l'odeur de la poudre.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE

Reprise de la *Petite Peste*

comédie de M. Romain Coolus.

Cette ancienne pièce de M. Romain Coolus, qui met en scène tous les personnages ordinaires de cet auteur, plus un, celui de la jeune fille mal élevée, proche parente de la Petite Chocolatière, ce type de femme qui, à dire le vrai, commença de peupler les théâtres le jour que le talent de Mme Marthe Régnier parut digne d'inspirer d'habiles industriels, bien plutôt qu'il ne répond à une exacte observation de la jeune fille contemporaine.

Au fait, « tous les personnages » de M. Romain Coolus se réduisent à deux, et son type même de « petite peste » tire sensiblement sur l'un des deux:

Ces deux personnages sont : d'une part, la femme, l'éternelle « enfant malade » [1], dénuée de raison et sans conduite, trompant à corps perdu son mari qu'elle adore, et de l'autre, l'homme supérieur, protecteur, mais timide et martyrisé par l'inconduite de sa femme, qu'un mot de lui pourtant suffirait à ramener dans le devoir. (Mais ce mot, il se garde de le prononcer, et c'est, paraît-il, le fin du fin, à moins que ce ne soit l'absurdité même.) Ces deux personnages schématiques possèdent donc en commun un caractère ou plutôt une tare : la veulerie, qui les dispense de cohérence et permet à l'auteur le truquage et le faisandage. Les situations, à peine esquissées, s'escamotent. Et l'esprit de mots, les tirades, les dissertations alambiquées, enfin tout le clinquant oriental qui sert à cet auteur d'alibi fallacieux, remplit tant bien que mal les interstices du canevas dramatique. Mais la particularité de *Petite Peste* tient à ceci que, ayant à inventer un caractère nouveau, celui de la jeune fille moderne, réputée entreprenante et plutôt impavide, M. Romain Coolus n'a pas pu s'empêcher de retomber dans son ornière, dans son vice. C'est encore une timide, une hésitante et une menteuse qu'il peint sous la figure de sa Marceline, tandis qu'on attendait une effrontée délurée. Ainsi tout de même que Paule Chameron, miroir de l'honneur conjugal, accepte, malgré son grand amour pour son discret et infortuné époux, le rendez-vous d'un certain Chancelet et l'idée même de la trahison, de même Marceline, modèle des jeunes filles, ne rougit pas, encore qu'éprise du timide et dolent Chatelouve, d'abandonner à un bellâtre d'enviables prélibations. Fausse symétrie, maniérisme, procédé et mécanique, c'est donc là tout ce théâtre. Il n'y manque assurément que la vie.

1. V., au tome I, *le Sémitisme au théâtre*, notamment p. 219 et suiv. — E. M.

IMPRESSION DE RENTRÉE

En remettant les pieds, pour la première fois de la saison, dans une salle de répétition générale, on pense comme ce serait charmant de rentrer dans cette vie de théâtre, si seulement on avait l'espoir d'y passer ses soirées dans un air français. En temps normal, on imagine qu'une salle de répétition générale, dont la composition en gros ne varie jamais beaucoup, pourrait être comme un salon parisien ambulant. Mais y a-t-il encore des salons? Existe-t-il toujours un Paris? En tout cas, il est certain que pour un homme né « chrétien et français », ayant à Paris ses attaches et respirant tout le jour son air natal, c'est sortir de sa patrie et franchir la frontière que de passer la porte d'un théâtre, le soir d'une première ou d'une répétition générale.

Quels charmants plaisirs l'invasion étrangère et juive détruit donc! Je ne dis pas seulement plaisirs de société : un couloir de théâtre ne ressemble plus qu'à un coin de la Bourse ou d'un bazar, qui ressemblerait au coin d'un bois ; mais plaisirs d'esprit et de critique. Ces salles où les rassemblements de juifs et d'Allemands, par moments, forment comme des léproseries, elles ne réagissent pas comme le public français, elles privent donc le critique du plus vivant dialogue, celui de l'acteur avec le spectateur. A Madrid, au théâtre, un Français se sent chez lui davantage qu'à Paris.

Septembre

THÉATRE RÉJANE

Les Yeux ouverts

comédie de M. Camille OUDINOT.

Le sujet en est scabreux, et, comme si ce n'était pas assez, l'auteur en a détaillé les parties tristes et honteuses avec une grossièreté inconsciente et morne, avec une crudité, dirai-je, sans verdeur, mais aussi sans ragoût. Qu'on me comprenne : il y a une manière d'être licencieux et libertin, qui en excitant l'esprit, soit par la verve, par le tour, ou par l'ironie, le soustrait à l'oppression de la matière, à l'ascendant de la bestialité. On peut dire d'un certain art de parler librement que relevé en saveur, il l'est aussi en dignité. Eh bien, la manière de M. Camille Oudinot se tient à l'antipode de cet art indispensable : elle est lourde, elle est vulgaire, elle est triste. Il parle froidement, comme il décrirait les mœurs de la planète Mars, de certains actes auxquels, depuis bon nombre de siècles, la pudeur attache quelques voiles.

Il y a beaucoup de pédanterie dans le cas de M. Oudinot. Il est assez clair que sa comédie s'est combinée et arrangée dans sa tête comme les pièces d'une mécanique. *Les Yeux ouverts* sont un produit cérébral. A

aucun moment on ne sent cette intuition du réel, ce frémissement de la sensibilité, cette vive allégresse de l'esprit ému par les choses, par les événements, par les mots de ses personnages qui donnent la vie à un ouvrage de théâtre. Des acteurs nous ont joué une comédie conçue les yeux fermés, puis écrite comme un *pensum*.

Une jeune veuve est réduite, par la mort de son mari, à une diminution de son train de vie. Mais elle aime bien sa fille et elle n'aime pas moins son ancien luxe : ce double amour ouvre une double chance au richissime Ouranof, qui offre à la jeune femme de se déclasser par goût pour ses millions. Suzanne Granger n'aime pas Ouranof, elle se sent au contraire un penchant qui serait presque de l'inclination pour le jeune, beau et séduisant Norsant. Mais Norsant est un sceptique, un désabusé. (Construisez ce type d'après ce que vous avez pu lire de romans populaires.) Il craint un engagement durable; et, pour cette raison de caractère, il s'oblige envers Ouranof, plutôt que de rien entreprendre sur le cœur faible et vacillant de Suzanne, à la jeter entre les bras de ce Russe opulent et velu.

Ce n'est rien présumer de trop que de penser que M. Oudinot s'est arrêté à cette situation d'une femme entre deux hommes, comme à la situation dramatique type et modèle. A ne regarder que les dehors, en effet, elle paraît bien découpée sur un patron classique, et il se pourrait que l'idée fût venue à l'auteur d'écrire *les Yeux ouverts* en feuilletant le répertoire des *Trente-six situations dramatiques*, par M. Georges Polti. Et, une fois son cadre choisi, l'auteur aura pensé à le garnir. Mais comment? Je commence par dire que la pensée de développer des caractères, de nuancer des sentiments ne paraît pas s'être, une seconde, offerte à l'esprit de M. Oudinot. Ses trois personnages centraux, factices et

rigides, figés dans leur attitude de convention pendant deux actes et demi, opèrent au dénouement une volte-face que l'on n'attend plus alors parce qu'elle n'a pas cessé d'être possible et indifférente depuis le premier acte. Sans doute, l'inexpérience d'un débutant a-t-elle exigé des personnages malléables et assez accommodants pour se laisser conduire par la série des péripéties qu'inventa une imagination mécanique. Je demande seulement d'être dispensé de relater ici la suite de petits scandales élucubrés à froid par M. Oudinot pour remplir et enchaîner ses cinq actes. Et je lui représenterai qu'il en a trop mis. Sa fécondité d'invention l'étourdit, c'est visible, et le public se perd dans l'abondance et les rapports des faits au point de ne plus saisir les intentions. Par exemple, au dernier acte, Mme de Saint-Gérans, une intrigante du vieux répertoire, qui a lié partie avec Ouranof, lance à Norsant une invitation si directe et si brûlante que le public en a un peu sursauté : il lui paraissait, de toute évidence, que l'auteur faisandait à plaisir sa matière. Or, rien n'était probablement plus éloigné de l'intention de M. Oudinot : l'audacieuse tentative de la bonne dame figurait, dans son esprit, un retour offensif du clan Ouranof, pour faire obstacle, dans l'instant décisif, à la réunion de Suzanne et de Norsant, et ne devait que prolonger jusqu'à la minute extrême l'incertitude du dénouement. Mais le public n'a pas compris : on l'avait trop promené pour qu'il pût encore comprendre.

Une fois sa trame fixée sur le papier, M. Oudinot se sera dit que cela n'est pas tout ; et, pour relever le genre de son ouvrage, en homme qui a de la lecture, il a entrepris de broder des motifs littéraires. On écoute beaucoup de dissertations et même de dissections psychologiques, de citations et de paraphrases, dans ce drame brutal et vulgaire. Comme un cordon bleu met des

épices, M. Oudinot a dû successivement puiser dans la boîte à péripéties, dans le pot à littérature et dans le le livre des mots cruels. C'est principalement Norsant et Suzanne Granger qu'il a chargés des nobles exercices de l'esprit : et pour mieux composer l'atmosphère autour de ses personnages, l'auteur a rappelé, à intervalles fixes, que Norsant est un sceptique et Suzanne une intellectuelle : comment résister au prestige de ces vocables ? Seulement, à faire trop de ronds de jambe, le jeune auteur a manqué d'apercevoir la seule jolie scène que son sujet lui ait amenée. Au second acte, qui pourrait être le meilleur, Norsant et Suzanne, comme on dit, s'accrochent enfin : elle le provoque à une explication, avant de répondre à Ouranof, et lui élude la proposition discrète. Il est à peine besoin d'indiquer la jolie, profonde et douloureuse orientation qu'il appartenait à l'auteur de donner en ce moment à son dialogue. Il tenait la matière d'une bonne scène de comédie sentimentale. Au lieu de cela, M. Oudinot prête à Norsant des idées générales sur l'amour et offre à Suzanne les consolations de l'ivresse. Et c'est ainsi le plus souvent. M. Oudinot a deux tiroirs : de l'un il tire des discours en imitation de littérature, de l'autre, une brutalité froide, pour rattraper le temps perdu en bavardages et peut-être pour « faire théâtre ».

La comédie *les Yeux ouverts* est jouée aussi bien que possible par Mlle Polaire qui devient une comédienne vraiment intéressante, et par MM. Arquillère et Capellani.

GYMNASE

Reprise de *Château Historique*

comédie de MM. Alexandre Bisson & Berr de Turique.

Château Historique a retrouvé au Gymnase son succès de l'Odéon. A cela rien d'étonnant. Le lecteur n'a pas oublié que dans cette comédie-vaudeville, Alexandre Bisson, ce bon ouvrier dramatique, et son collaborateur occasionnel M. Berr de Turique ont tenté comme une transposition moderne des *Précieuses Ridicules*. Il y a un second acte excellent, d'un gros effet à la scène, qui est un long tissu de quiproquos. Rien ne réussit, au théâtre, comme le quiproquo. Je n'ai pas à vous rappeler la théorie brillante et profonde que Jules Lemaitre en a donnée un jour. Le quiproquo, c'est presque tout le théâtre, mettons que c'en soit la parodie. Donc, il y a, dans *Château Historique*, un acte entier rempli de ce genre de coq-à-l'âne spécial à la littérature dramatique. Et cela fait rire sans arrière-pensée. Mais que l'intrigue paraît donc laborieuse pour amener ces quelques scènes de malentendus! Et puis, quelle indifférence à la vérité morale! Car ce n'est pas tout que de faire rire. L'art comique consiste d'abord à faire rire des travers qui, en effet, sont risibles. Molière, par exemple, n'avait pas tort d'offrir à nos risées Cathos et Madelon. Mais dans *Château Historique*, Bisson et M. Berr de Turique s'en prennent à la littérature romanesque et, à travers deux pauvres femmes, dont une seule, à la rigueur, prêterait à rire, semblent viser les auteurs de romans passionnés. Stendhal tout de même n'est pas Mascarille. Aussi cette différence fait-elle que le comique de la pièce

moderne n'est que mécanique au lieu d'être humain. Grande distinction un peu perdue de nos jours.

THÉATRE DE L'AMBIGU

Reprise de *Nana*

de Zola & Busnach.

Vous doutiez-vous que *Nana* fût quelque chose comme une pièce à thèse et à moralité ? Peut-être. Eh bien, rien n'est redoutable comme une pièce à thèse, parce que dans ce genre d'ouvrages, tout est sacrifié au dénouement, chargé d'un verdict, et que l'auteur ne craint pas d'endormir son public pendant quatre actes, pourvu qu'il l'édifie au dernier. Selon les règles de l'art, au contraire, le dénouement doit tenir aussi peu que possible au corps de l'ouvrage : il représente la salutation de l'auteur à son public, et il suffit qu'il paraisse vraisemblable, sans que jamais il doive être nécessaire. Nous reviendrons peut-être là-dessus. Une théorie du dénouement serait une bien grande affaire à propos de *Nana*.

Octobre

THÉATRE DU VAUDEVILLE

La Prise de Berg-op-Zoom

comédie de M. Sacha Guitry.

Un fait certain est que l'on rit beaucoup à *la Prise de Berg-op-Zoom*. Maintenant, quelle est la nature de ce rire ? M. Sacha Guitry possède-t-il la vraie force comique ? Ou bien n'est-il que l'inventeur d'heureuses réparties qui font rire le temps que l'auteur en trouve d'autres ?

Evidemment, M. Sacha Guitry ignore ce rire dont la violence tient à la profondeur même de ses sources. Son observation morale est ordinaire et il paraît plus occupé du tour même de ses propos que de leur vérité. Il reste cependant que cet auteur possède deux grands moyens d'action sur le public : l'extrême simplicité, la clarté de ses situations centrales ; la fantaisie, artificielle peut-être, de son dialogue, je veux dire un reflet incertain de cet art supérieur de transfigurer sans trahison les plus humbles objets.

Autrefois, on eût, sans hésitation, rangé M. Sacha Guitry dans les auteurs du théâtre de la Foire. En effet, on retrouve chez lui beaucoup des procédés des parades foraines, dont on peut dire tout ce qu'on voudra, sauf qu'ils ne sont pas d'un effet infaillible. Le thème

comique de *la Prise de Berg-op-Zoom* se réduit à ceci : le principal personnage, Charles Hériot, réunit la double qualité d'amoureux soupirant et de commissaire de police. Les autres acteurs ignorent la dualité du personnage ; d'où méprises et quiproquos dont toujours l'homme s'esclaffera depuis l'âge de raison jusqu'à l'article de la mort. Charles Hériot, qui, depuis des mois, poursuit vainement, d'ailleurs sans être connu d'elle, Mme Paulette Vannaire, reçoit de cette dame, en sa qualité de commissaire de police et à l'occasion d'une affaire indifférente à la clarté de ce récit, une demande d'audience. Là-dessus, le galant vient à rencontrer la dame, et vous devinez ce qu'il ne manque pas de lui dire : « Je vous attendrai demain, à quatre heures, chez moi. » Protestations de la dame. « Je vous répète, Madame, que vous le vouliez ou non, que demain, à quatre heures, vous serez chez moi. — Mais, Monsieur... » Le lendemain, à quatre heures, la dame se présentant chez son commissaire de police, reconnaît son amoureux : « Vous voyez bien, Madame, que j'avais raison de dire que vous viendriez chez moi, aujourd'hui, à quatre heures... »

A un autre moment, le mari ayant surpris sa femme en conversation téléphonique avec un galant, fait appeler le commissaire de police qui est ce galant même, comme vous le savez déjà. « Monsieur le Commissaire, il est quatre heures, le galant de ma femme ne tardera pas à se présenter ; je m'étonne même qu'il ne soit pas ici. — Etes-vous sûr, Monsieur, qu'il n'y soit pas déjà ? » Le premier bateleur qui fit rire des badauds attroupés devant ses tréteaux ne dut pas, on en jurerait, user de moyens très différents.

Il serait du dernier ridicule et de la plus déplaisante prétention de vouloir rabaisser ce genre de comique. Les farces de Molière ne sont rien autre justement que

le travail du génie sur cette matière d'apparence vile. Sans doute, M. Sacha Guitry n'est encore qu'un timide précurseur de Molière. Il faut tout de même lui faire compliment de son goût pour la simplicité et la peinture à fresque.

Seulement, c'est plus difficile qu'on ne croit de faire simple et populaire. Traiter à fond un sujet simple par des moyens simples résume peut-être le comble de l'art. M. Sacha Guitry ne semble pas s'y être beaucoup employé. De scènes bien venues, je n'en vois guère que trois, qui tiennent à peine au fond du sujet : au premier acte, tout entier rempli par une exposition laborieuse, froide et surchargée, l'auteur eut un moment d'heureuse inspiration : les explications embrouillées et verbeuses du mari pris en faute sont un franc morceau de comédie. Au second acte encore, M. Sacha Guitry nous donna de jolies joies d'ironie, lorsqu'il inventa de prêter au mari les mêmes arguments qui venaient de servir au galant pour convaincre une jeune femme qu'une amoureuse poursuite ne fait pas une offense. Même la scène du dénouement, où le commissaire joue, auprès du mari, avec peut-être un peu de verbalisme, de sa double qualité, passerait encore comme gros trait de farce.

Mais on manque de le bien goûter par la faute d'un troisième acte, factice et excessivement brillanté, qui a paru avancer des prétentions à la fine comédie de sentiment.

Il y a donc d'agréables morceaux dans le nouvel ouvrage de M. S. Guitry, que je comparerais à un carton d'ébauches ou de charges d'atelier : il existe justement, dans le nouveau jargon anglo-français, un terme pour désigner ce genre de productions : *la Prise de Berg-op-Zoom* est une série de « sketches », pour ne pas dire d'esquisses. La situation, seulement indiquée, n'est pas traitée. M. Sacha Guitry n'en a presque rien fait jaillir :

à peine, çà et là, quelques traits de phosphore rayant l'obscurité du fond.

Par contre, ou par compensation, l'auteur a surchargé son intrigue d'une machinerie de ressorts et de ficelles, dont la seule utilité apparente est de dépenser du temps. On croirait malaisément, en effet, qu'un esprit aussi libre et agile que M. Sacha Guitry ait eu réellement besoin pour charpenter son intrigue de si lourdes et encombrantes combinaisons. Il n'y a pas de proportion numérique entre les scènes utiles au sujet et celles qui sont postiches.

Imagine-t-on bien que, dans cette pochade de jeune homme, l'auteur a ressuscité le personnage, ici affreusement déplacé, du confident et qu'en plus d'une scène il a métamorphosé son protagoniste en raisonneur ? Est-ce l'indice d'un changement de manière ? Il est certain qu'aux endroits qui, vraisemblablement, parurent à l'auteur importants, M. Sacha Guitry n'a plus gardé son ton d'autrefois. On le savait mystificateur et pince-sans-rire. Il a voulu devenir émouvant et tenter une veine plus sentimentale, pour ne pas dire idéaliste. Entre ces deux manières, qui rappellent si curieusement une évolution analogue de Guitry le père, le goût sans doute est libre de choisir. Il restera toujours pour nous que c'est un manque d'art de la part d'un auteur de se montrer si à découvert dans des ouvrages dramatiques, et de parler en son nom propre, soit qu'il nargue et berne son public, soit qu'il quête un attendrissement.

Le dialogue de M. Sacha Guitry offre toujours la même amusante fantaisie. Un peu trop d'esprit de mots peut-être, pas assez de discrétion ni de choix. On ne peut dénier cependant à cet écrivain un style de théâtre, net, gros et original. C'est le langage courant avec je ne sais quelle sous-pointe de parodie et de caricature. Ce n'est pas encore la langue créée d'un grand écrivain, et ce n'est

plus le parler trivial. Et tout le talent de M. Sacha Guitry pourrait bien être à la ressemblance de son style. Il plaît pour les petites offenses qu'il fait à la réalité ; il offre un commencement de stylisation, de création poétique ou comique ; mais il y a encore plus de caprice que d'art et, s'il faut le dire, de procédé que de naturel.

La Prise de Berg-op-Zoom est parfaitement bien jouée par l'excellente troupe du théâtre du Vaudeville, à laquelle se sont réunis M. Sacha Guitry et Mme Charlotte Lysés.

COMÉDIE-ROYALE

A la Comédie-Royale, Mme Réjane a fait devant le public parisien une rentrée saluée d'ovations et d'applaudissements. Il n'existe pas une autre comédienne, actuellement, qui ait autant que Mme Réjane ce don de communication personnelle et instantanée avec le public. Quand elle entre en scène, c'est comme si la rampe s'éteignait.

*
* *

La nouvelle comédie de M. Bénière, *Aglaïs*, qui servait de prétexte à cette rentrée, est agréable et s'entend sans fatigue ; mais elle manque de nerf et de gaieté.

*
* *

Séance de nuit, de M. Georges Feydeau, est une machine bien lente et dure à remonter pour des plaisirs

bien brefs. Évidemment, M. Feydeau a dépensé là de la cocasserie, moins cependant que n'eût fait un excentrique anglais. On ne retrouve dans *Séance de nuit* presque aucun des traits de psychologie qui relèvent les dernières pièces de cet auteur. Car voici que même les vaudevillistes se mettent à avoir, eux aussi, plusieurs « manières ».

THÉATRE MICHEL

La Bonne Maison

comédie de MM. GANDRAY et CLERC.

Chonchette,

de MM. de FLERS & de CAILLAVET

musique de Claude TERRASSE.

Spectacle agréable, gai, varié et digestif.

D'une immoralité voulue et ironique, sans lourdeur, toute en demi-teintes et pleine de ces mots entre cuir et chair, qui font un douloureux plaisir, *la Bonne Maison* a obtenu un franc et juste succès, auquel M. Polin, comédien fin et classique, que l'on voudrait voir entrer à la Comédie-Française, n'a pas été sans contribuer ou plutôt sans ajouter un peu. Il y a un grand fond de vérité et une exacte philosophie dans l'idée de cette comédie cynique ; et c'est peut-être de là que viennent les meilleurs de nos plaisirs. Dans *la Bonne Maison*, un personnage explique que seuls les mots « créent de l'irréparable », sans doute parce qu'ils élèvent l'homme au-dessus de la sensation, dans la sphère intellectuelle des rapports des choses. En évitant de nommer, on évite de juger, et c'est autant de gagné pour le repos des lâches

et des mous. Ce n'est pas pour rien que les politiciens font de si grandes dépenses de périphrases et que tant de parlementaires entrent maintenant à l'Académie... Mais toutes les faces de cette grande vérité se sont déjà découvertes devant vous.

*
* *

On connaît *Chonchette*, de MM. Robert de Flers et G.-A. de Caillavet, cet ingénieux prétexte pour la charmante musique de M. Claude Terrasse et pour l'étourdissant monologue d'un vieux comédien, taillé à la mesure, qui n'est point petite, de M. Max Dearly.

GYMNASE

Reprise du *Détour*

pièce de M. Bernstein.

Il y a de certains moments dans la vie d'aucuns hommes, où tout leur être perdu au fil des heures, leurs esprits animaux comme suspendus sur une mer de nuages, des mots ou des notions abstraites s'emparant de leur pensée sans gouvernement s'y entrechoquent et forment des jeux qu'ils suivent avec obéissance. Il y a d'autres moments où, à la place de mots, des impulsions à blanc, des velléités, des ébauches de sentiments se disputent, dans un crépuscule de conscience, l'empire de cette confuse marée de l'âme : tous les pôles nerveux s'influencent à la fois et c'est le sabbat de tous les « possibles », de tous les demi-rêves entr'aperçus dans un faux jour. Nous croirions sans trop de peine qu'une pièce comme *le Détour* fut conçue dans l'un de ces

moments. Du moins l'analyse de cet ouvrage, tout comme avait fait l'analyse de *l'Assaut*, conduit à cette opinion qu'une pièce où manquent la cohérence et la clarté à ce point qu'à l'égard du seul « métier », elle paraîtrait au-dessous des productions du moindre dramaturge, ne dut pas être *pensée* d'abord dans son action, dans le développement de son intrigue, mais pour la manifestation de ces sentiments troubles, indécis, inertes qui, à toute heure, guettent le relâchement de la maîtrise de nous-mêmes.

A voir, en effet, comme cette pièce est bâtie, il paraît clair que l'auteur a combiné son intrigue autour d'un personnage unique pour en obtenir de certaines réactions, de certaines paroles où il s'est complu à enfermer des réminiscences de ses états de rêve. Tous les autres personnages n'existent qu'à titre d'utilités pour *agir* Jacqueline Rousseau, pour déterminer en elle d'abord une aspiration vague à l'honnêteté par réaction contre son milieu, comme M. Bernstein a entendu que l'on s'exprimait, puis des aspirations inverses au luxe, à la douceur, à la facilité, à l'engourdissement voluptueux de l'être, toujours par réaction contre son milieu qui a changé sans mieux lui plaire, — car ce n'est pas plus malin que cela... Effusions étouffées, à peine articulées, transcription sans style de soupirs et d'oppressions, telle est, en dernière analyse, la substance du *Détour*.

Un pareil genre de littérature convient aussi peu que possible au théâtre : ce qui devrait figurer le point culminant de l'action et du pathétique, consistant par nécessité et définition en monologues où l'acteur explique son caractère. Un si sensible défaut trahit un vice essentiel dans la conception dramatique de M. Bernstein : elle n'a qu'un personnage.

Sans doute on pourrait croire que l'auteur, avec son tempérament, ses moyens d'esprit et de sentiment, a dû

jouer la difficulté et construire ses ouvrages sur un plan périlleux, mais qui lui convînt. Nous le croirions si, dans l'exécution de son dessein, il ne péchait continuellement contre la probité de son art. Le truquage, dans le détail, est flagrant, si le plan annonçait quelque audace. Car, enfin, sans parler de ce qu'il y a de facile à créer chaque fois un personnage, plus ou moins conventionnel, pour provoquer de la part de l'héroïne le mouvement attendu, il nous semble que c'est une maladresse malhonnête, tandis qu'il s'agissait de dégoûter Jacqueline de la vertu bourgeoise, d'avoir d'abord exagéré la rigueur et le ridicule de cette vertu à qui l'on choisit pour mandataires des niômiers protestants, ensuite d'avoir fortifié et justifié les griefs de la jeune femme par l'hypocrisie et le vice d'un de ces mêmes représentants de la morale bourgeoise : cela, c'était la faute à éviter, mais comme elle était tentante aussi pour la paresse ! Car le cynisme de cette fausse oie blanche de Lucienne peut bien servir à ranger le public innocent du parti de M. Bernstein et de Jacqueline ; il infirme surtout la valeur de l'expérience et détruit la conclusion désirée. Jacqueline voulait tenter de la vertu ; on lui fait rencontrer le vice et le pharisaïsme ; tout est à refaire : faux départ.

Ce n'est là qu'un exemple : nous pensons à d'autres ; car le travail dramatique de M. Bernstein a rarement peur de la cheville : c'est du bois qui a des nœuds. Mais la place nous manque ; et, d'ailleurs, il faut être juste : si tant de défauts et d'incohérences se remarquent de près, peut-être bien aussi que M. Bernstein n'y attache aucune importance : l'affabulation dramatique est dans ses ouvrages de la même veine que *le Détour*, un ressort utile, mais dédaigné, qui sert, qu'on ne sert point, à la finesse, à la netteté duquel on ne regarde guère. Pourvu qu'il amène de ces élans sans trop d'objet, de

ces confessions en l'air, de ces énervements qui bavardent, il est bon et suffisant. Nous pensons qu'il n'est guère qu'un intérêt de curiosité, et une curiosité d'amateur, pour se satisfaire à ces spectacles.

Le Détour est joué avec ensemble par la troupe du Gymnase. La plus grande part de succès revient toutefois à M. Signoret, dont la composition du rôle du père Rousseau, membre du Consistoire de la ville de Cherbourg, est un morceau d'un franc comique. Mlle Madeleine Lély a su rendre éloquents les silences qui font près de la moitié de son rôle. M. Capellani, M. Dumény, MM^mes^ Cécile Caron et Juliette Darcourt ont été également bons.

THÉATRE DE L'AMBIGU

Cœur de Française

drame de MM. Bernède & Bruant.

Il y aurait mauvaise grâce à reprocher à un mélodrame comme *Cœur de Française* d'être cousu de voyantes ficelles et abondant en appels aux larmes. Même que l'invraisemblance y paraisse énorme, avec assez de persistance toutefois et d'uniformité pour qu'à la longue un public populaire cesse de la sentir, tout cela sans doute ouvrirait une assez belle carrière à la pièce, si un vice de construction plus grave n'en mettait les jours en péril. A la fin du deuxième acte (troisième tableau), l'intérêt atteint son comble, l'intrigue principale est dénouée, la pièce est jouée : pourtant il reste encore cinq tableaux ! C'est comme un navire à la coque trop lourde pour

ses voiles. Au premier acte, en effet, nous voyons le lieutenant allemand Ansbach qui, sous la mine et le nom d'un jeune Alsacien patriote, Jacques Muller, s'introduit au foyer du célèbre ingénieur Jean Aubry, inventeur d'un « aéro de combat », dont l'adoption par l'armée française n'aurait pas une moindre conséquence que de supprimer à jamais l'espace de terre qui s'étend entre le Rhin et la Vistule, de manière qu'il n'existerait plus d'Allemagne et que la France et la Russie se donneraient la main par-dessus leur frontière réunie. Nous voyons l'officier espion profiter d'une absence de l'ingénieur pour cambrioler ses tiroirs, dérober ses plans et étrangler à moitié sa fille qui l'a surpris dans son travail. Mais Marie Aubry est une personne de décision ; à peine revenue de son évanouissement, elle résout de partir pour l'Allemagne à la poursuite de l'espion voleur : elle rattrapera les plans de l'aéro de combat, puis, pour ne demeurer en reste, espionnera un peu à son tour. Or, au second acte, nous constatons que Marie Aubry a merveilleusement réussi : les moindres secrets du grand état-major allemand sont par ses soins communiqués jour par jour à l'état-major français ; il est vrai qu'à trop risquer, elle se fait prendre ; mais il faudra des années à l'Allemagne pour réparer le dommage que Marie lui a fait ; et, par comble de bonheur, dans le moment même qu'elle est mise en état d'arrestation dans le cabinet du chef d'état-major allemand, le lieutenant Ansbach, qu'une blessure avait retardé en chemin, se fait annoncer, paraît et, devant que de s'évanouir, jette sur la table les plans volés de l'aéro. Marie Aubry ne fait qu'un bond sur les papiers et les livre à la flamme.

Par conséquent, le second acte éteint tous les éléments d'intérêt éveillés par le premier acte. Il ne reste plus d'indécis que le sort de Marie Aubry ; mais que pèse l'existence d'une jeune fille qui d'ailleurs s'est dévouée

à la mort, auprès des destins d'une nation, précédemment en jeu ? Le degré d'intérêt tombe à ce moment très bas, il descend encore si l'on réfléchit que, suivant les lois du genre, Marie Aubry ne peut échapper à son salut. C'était trop, de toute manière, de cinq tableaux, pour dénouer cette intrigue secondaire. La preuve en est que les auteurs, pour passer le temps, se sont mis à faire de la mise en scène. Il eût paru plus habile de laisser incertain jusqu'au dénouement le sort des fameux papiers. Je suppose qu'au lieu de les incinérer et de se laisser bonnement arrêter, Marie Aubry eût tué le chef d'état-major allemand (elle a un revolver à la main) et se soit enfuie par un corridor secret (il y en a un, par ma foi, et qui ne sert à rien), emportant les papiers ; on voit tout le parti qu'un dramaturge expert eût tiré de ce scénario à poursuites. Oui, seulement, les auteurs n'eussent écrit alors qu'une pièce divertissante, tandis qu'ils tenaient à émettre des idées. Sur l'espionnage, sur la guerre, sur les torts de l'Allemagne, leur mélodrame est coupé de dissertations et de discussions, dont tout l'objet est de faire applaudir par un public français, moyennant quelques petites flagorneries, des idées fausses et pernicieuses.

M. Arthur Bernède est connu dans les Lettres, si l'on peut dire, par un roman assez bassement anticlérical et par un mélodrame à tendances antimilitaristes, *Sous l'épaulette*, qui date du triomphe des dreyfusards. M. Aristide Bruant s'est fait une spécialité de la littérature faussement populaire, espèce d'alexandrinisme du ruisseau, où le talent manque moins que la sincérité ; on le sait également l'auteur d'un roman-feuilleton et même d'un drame, je crois, sur *Biribi*. Ces deux hommes de lettres se sont associés pour produire un mélodrame patriotique. Signe des temps, je le veux bien ; mais, au fait, signe de quoi ? Du prestige des idées patriotiques, ou bien de leur perversion aux fins d'un mercantilisme littéraire ?

Il n'y a pas l'ombre d'un doute que *Cœur de Française* cherche à caresser les nerfs des Français patriotes en évitant surtout de porter la plus légère atteinte aux plus sottes des idées qui ont le plus meurtri le corps de la Patrie.

Quel intérêt d'abord y a-t-il à laisser croire que le cadre des officiers allemands est surtout peuplé de brutes grotesques ou de gredins ? Quel intérêt encore à nous représenter un chef d'état-major allemand sous les espèces d'un niais, promu à ce haut poste par la grâce de la faveur impériale ? Quel intérêt enfin à recouvrir d'une poussière de détails insignifiants, mais crus pittoresques ou comiques, cette seule idée essentielle, vitale, que l'état-major allemand est l'un des endroits du monde où l'on besogne le mieux, avec le plus de méthode, d'esprit de suite et d'intelligence ? C'est justement parce qu'elle est dirigée contre notre existence même, qu'on ne doit pas se priver de reconnaître en cette formidable machine l'un des plus grands ouvrages de l'homme.

Pareillement, dans la sophistique distinction de la guerre défensive et de la guerre offensive, ou bien sur l'avance (d'ailleurs douteuse et contestée) de notre aviation militaire, MM: Arthur Bernède et Aristide Bruant adoptent avec constance la thèse la moins utile au pays. Quant à l'espionnage, que sert de rechercher quel peuple a commencé ? Et y a-t-il profit à flétrir si haut, devant un public facile à énerver, les méthodes de cette police ? L'espionnage est un procédé dont la fin consiste à mettre l'adversaire hors d'état de nuire par les armes ; il tend donc à conserver la vie de milliers de nationaux et, plus haut encore, à sauver la patrie. Maintenant que chaque peuple, dans l'emploi de ce procédé, manifeste son caractère, n'est-ce pas le plus plat et le plus captieux des truismes ?

Le mélodrame est le genre qui se passe le moins de

moralité : il exige de la finesse et de l'inspiration, jusque dans ses plus grossiers moyens: *Cœur de Française* est, dans tous les sens, un mauvais mélo.

La troupe de l'Ambigu mérite cependant les plus grands éloges.

PORTE SAINT-MARTIN

Reprise de *la Robe Rouge*

pièce de M. Brieux.

Le meilleur ouvrage probablement de M. Eugène Brieux, qui contient l'un des meilleurs rôles de M. Huguenet. *La Robe Rouge* est, en parties égales, une pièce à thèse contre le métier de magistrat et un drame judiciaire. Des idées de M. Brieux sur la justice et la magistrature, il n'y a plus personne qui en tienne grand compte : son porte-parole, dans cette pièce, le procureur Vagret, peut bien déplorer que la fonction de juge soit un métier, au lieu d'une vocation, d'un apostolat ; si un mélodrame pouvait faire la preuve de quelque chose, *la Robe Rouge* ne démontrerait que la nécessité pour le magistrat d'une forte éducation professionnelle. Il sera plus intéressant d'étudier le drame judiciaire. Le second acte, rempli tout entier par un interrogatoire, fait grand effet à la scène : il y a des péripéties, des surprises, des renversements de situations, beaucoup de ces demi-habiletés transparentes, bonnes à flatter le public qui les perce ; de la clarté, enfin, et du mouvement; on voit beaucoup la main de l'auteur, mais ici cela servirait plutôt. Mais voici le paradoxe, la gageure : cette pièce roule sur l'instruction et le jugement d'une affaire criminelle ; elle doit dévelop-

per la genèse d'une erreur judiciaire, et elle se termine sans qu'on nous donne le mot de l'énigme, je veux dire sans que l'auteur ait expliqué la vraisemblance des présomptions qui, un moment, accusèrent des innocents. Le procureur Vagret parle bien d'un faisceau de circonstances, qui aurait ruiné sa conviction de leur culpabilité ; il en parle : mais il ne les cite pas. Que comprendre donc à une affaire que l'auteur lui-même n'arrive pas à démêler ? Il a beau déclamer contre les magistrats et s'en délivrer par un coup de couteau qui ne termine rien : on pense qu'un juge d'instruction a le droit de se méprendre où l'auteur lui-même s'embarrasse.

— Qui nous rendra le faire d'un Scribe ou d'un Dumas ? Car, enfin, *le Détour*, *la Robe Rouge*, *Cœur de Française*, cela fait beaucoup de drames ratés pour une semaine.

Novembre

COMÉDIE-FRANÇAISE

Bagatelle

comédie de M. Paul Hervieu.

Imaginez un milieu, un groupe mondain, fictif sans doute, mais plus encore figuratif, placé sous le patronage d'une châtelaine (nous sommes aux Français, et il ferait beau voir que l'ouvrage d'un académicien ignorât les beaux usages) hospitalière et sensible qui, à l'âge du renoncement, se console par le spectacle et la société de couples jeunes, réguliers ou autres, qu'elle rassemble autour d'elle, tous d'accord pour exclure de l'amour la tragédie et le drame. Cette bonne dame au nom exotique, Mme Orlonia, dirige, avec toutes les aptitudes requises dans l'exercice d'une profession qu'il serait malséant de nommer, son « château » au nom symbolique comme un conte de fées. Cadre artificiel, je le répète, mais utile à la démonstration et plutôt que cadre, atmosphère : il s'agit en effet d'envelopper, d'imprégner l'auditeur d'impressions licencieuses et galantes, et tout le premier acte est employé à cela. Un peu longuement et lourdement peut-être. Il est certain que Racine s'y est pris d'autre sorte, du moins avec plus de subtilité, pour composer l'ambiance érotique du début de *Phèdre*. Mais

le genre de la comédie philosophique, dont le nouvel ouvrage de M. Paul Hervieu est un échantillon, a des droits interdits au poème tragique, dont il est d'ailleurs bien éloigné de posséder la souveraine beauté.

Dans le château de la bagatelle, introduisez une vraie, une grande amoureuse : le drame entre sur ses talons. Florence de Raon, que toute idée de libertinage incommode comme une puanteur, est passionnément amoureuse de son mari Gilbert de Raon et croit en lui autant qu'en elle-même. Cependant, Gilbert n'est pas l'ennemi de la bagatelle, qu'il distingue de la tendresse conjugale : au cours d'une scène violente et par le plus connu des procédés, je veux dire par l'amour-propre, il obtient de la meilleure amie de sa femme, Micheline des Nismes, l'aveu d'un amour auquel il répond, depuis assez longtemps, par un « goût » passionné. Or, il advient que Florence surprend le secret de leur double trahison. De son côté, elle est, depuis longtemps aussi, poursuivie par le meilleur ami de son mari, Jincourt. — Ne souriez pas, de grâce, de ce parallélisme qui est voulu et de mise, au surplus, dans une comédie à morale. Jincourt, qu'elle instruit sur-le-champ, met à sa disposition, sans hésiter, la solution des représailles. Ainsi Florence fait école sur école. Non seulement, Gilbert songe à la trahir avec sa plus fidèle amie, mais l'homme même qui brava la mort par dévouement pour son mari caresse le plus simplement du monde l'idée de le déshonorer dans la plus basse des vengeances. Tant de vilenie l'exaspère. Alors, dans un moment de férocité, elle imagine ce tour affreux : une conversation surprise lui a révélé que Gilbert et Micheline auront, cette nuit même, leur premier rendez-vous. Elle feint d'entrer dans les vues de Jincourt et d'accepter, de son côté, le rendez-vous galant; mais comme Jincourt ignore le lieu exact des appartements de Florence, celle-ci lui désigne la chambre

où Micheline et Gilbert doivent eux-mêmes s'attendre. De la sorte, elle cite à son tribunal les trois traîtres à la foi conjugale et à l'amitié, confondus de se trouver au rendez-vous plus nombreux qu'ils n'avaient compté. Mais la satisfaction de Florence tombe vite. Après qu'elle s'est donné le mince plaisir de démasquer les parjures et de les couvrir d'invectives, elle a enfin un regard pour le désastre accompli par son fanatisme de vertu : un ménage détruit, deux pures amitiés effondrées, voilà le beau résultat de son infernale invention. Les deux hommes, chargés de torts égaux qui ne consistent après tout qu'en une habitude de légèreté, donnent des larmes à ce qu'ils avaient placé plus haut que tout, leur amitié plus forte que la mort, mais dont ils ne souffriront pas qu'un vertige soit l'occasion de ruine par la faute de l'implacable Florence. Avant leur adieu, peut-être éternel, ils sentent en leur cœur leur amitié intacte et qu'à travers l'exil et la distance ils ne cesseront jamais de compter, de vivre l'un pour l'autre; puis, la honte des égarements de l'amour aiguisant leur faim de cette pure amitié, ils se jurent un dévouement au-dessus des épreuves. Restée seule avec Micheline humiliée à ses pieds, Florence, atterrée de cette débâcle de quatre vies, sort d'elle-même, dépouille l'amoureuse et, interrogeant la destinée, demande au temps, à la vieillesse de calmer le feu de la sensualité pour qu'au jour de l'apaisement, la pureté, rentrée dans tous les cœurs à cause des désirs éteints, y allume de nouveau les chastes flammes de l'amitié.

Nous nous sommes efforcé, dans notre analyse, de mêler au scénario dramatique le scénario moral; mais il s'en faut de beaucoup que, dans *Bagatelle*, l'un et l'autre s'accompagnent aussi étroitement. Jusqu'au milieu du troisième et dernier acte, c'est-à-dire jusqu'à l'instant où tous les personnages réunis et vaincus de douleur,

ayant épuisé la conversation dramatique, n'ont plus qu'à s'en aller ou à s'asseoir, le dessein philosophique de l'ouvrage est bien loin de transparaître à travers l'intrigue : la broderie recouvre et cache exactement la trame. Mais vient ce moment où, par sa violence même, la situation s'est jouée, vidée en peu de minutes et où il est naturel de soulager l'oppression des acteurs comme de satisfaire la curiosité du public, mal content d'un dénouement trop brusque et un peu creux : alors des propos de morale s'échappent des lèvres de Mme Bartet, comme coulant de ses plaies vives, et l'on ne sent là nulle invraisemblance, parce que l'on s'attendait, depuis le début, à quelque chose de tel : l'attente eût au contraire été trompée et la vraisemblance outragée, si de ce laborieux ouvrage du cerveau, n'était sorti rien d'intellectuel.

La sphère où elle emporte les esprits est en outre tellement supérieure au petit monde un peu vil qui s'est trémoussé devant nous que cet accroissement soudain de dignité et d'intérêt, par la vivacité de l'allure qu'il imprime à l'esprit, donne l'illusion d'un progrès important de l'action, d'un renouvellement ou d'un relancement de l'intrigue. Pourtant il est certain que le drame n'a pas bougé, ayant trouvé son point mort ; mais l'auteur l'a comme retourné pour en découvrir l'envers philosophique. Et je dois dire, quelque faible que soit mon goût pour ces ruminements, que M. Hervieu a réellement réussi à produire de l'émotion avec des idées ; depuis Euripide, cela ne s'est pas vu souvent. Il est vrai que, pour ce résultat, l'auteur a machiné de bien laborieuses préparations, que la mise en train est difficile et que l'action indiquée seulement à la fin du second acte se termine dès le début du troisième. Mais, d'abord, le pathétique de la conclusion valait la peine d'exercer notre patience, et puis *Bagatelle* a au moins le

mérite, qui est la rançon de ses défauts mêmes, de ménager à l'intérêt une gradation habile : c'est un bloc lent à s'échauffer. Et l'effet est tel qu'on doute réellement s'il y a plus de maladresse que de rouerie dans le métier de cet étrange ouvrage.

Il y a tout de même de la maladresse ; car à aucun moment les caractères ni les sentiments ne sont peints par touches directes et sensibles ; le dialogue ne les exprime pas en action. Imagine-t-on que, dans cette pièce à intentions morales qui fait l'éloge de l'amitié, il n'y a pas une scène, pas une, vous m'entendez, où ces deux amis, dignes de la mémoire de Nisus et d'Euryale, soient mis en présence et, par leurs discours, nous fassent sentir au vif la qualité de leur mutuel dévouement. Des tiers citent bien d'eux des traits dignes d'une vertu antique ; mais ces récits n'ont pas la vertu du dialogue pour représenter les choses à l'imagination : la scène existe pour que nous *voyions* l'essentiel, le récit ne supplée que pour le détail. Aussi connaissons-nous fort mal Gilbert et Jincourt lorsqu'ils s'affrontent dans la grande scène du dernier acte : nous savons que ce sont des amis, *les* amis, devrais-je écrire, truchements impersonnels de cette abstraction, l'amitié : ils ne vivent pas pour leur compte. Et ainsi de presque tout le reste. La cruauté d'une âme tendre, mais amoureuse, la puissance explosive de la plus forte des passions humaines, nous en donne-t-on l'intuition immédiate, directe ? Sentons-nous un frémissement qui vienne en droite ligne de l'acteur ? Assurément non. *Bagatelle*, en définitive, ressemble beaucoup à une mécanique, à une horlogerie très patiemment, industrieusement et minutieusement agencée, où toutes les pièces servent et se commandent ; c'est une œuvre très intelligente, pour les deux tiers et demi ; on s'intéresse à voir l'artiste sous les yeux du public monter une à une, très proprement, les pièces de

sa machine ; — sans compter que le style torturé est lui-même un assez beau jeu de patience qui ne permet guère de distraction. Mais le moindre souffle de vie ferait bien mieux notre affaire...

Reste donc ce dernier quart d'heure d'émotion idéologique, qui rachète l'aridité d'une exposition tirée en longueur. C'est le sommet de l'œuvre. Je définirai la comédie de M. Hervieu un ouvrage où les personnages se remuent par devoir dans l'attente du moment où, leur rôle joué, ils pourront, se tournant vers le public, lui dire : « Et maintenant, asseyons-nous et causons ! Vous avez vu ce que vous avez vu. *Et puis après ?* » Autrement dit, M. Hervieu écrit ses drames pour *l'épilogue*.

L'épilogue de *Bagatelle* a la vertu d'émouvoir par la hauteur des problèmes qu'il agite : je l'ai dit. Mais si les idées ne sont pas uniquement faites pour être agitées, remuées, secouées comme des noix dans un sac, s'il importe que ce remuement aboutisse et si seule compte et vaut, en définitive, la conclusion, qu'est-ce que pèsent au juste les idées de M. Hervieu ?

Dussions-nous montrer une humeur contrariante, il nous faut, après avoir reproché une mortelle froideur et certain excès d'application aux préparatifs de l'argument, exiger une rigueur extrême de l'épilogue, que l'auteur, par contre, a surtout voulu passionné. C'est que nous aimons bien raisonner, mais sur la vie. Et quand, d'autre part, M. Hervieu vient nous prier de résoudre avec notre cœur je ne sais quoi d'aussi sec qu'un problème d'algèbre, plus que jamais nous demandons de recouvrer notre sang-froid. Permis aux données d'être sensibles, le raisonnement ne doit point pécher. C'est le contraire dans *Bagatelle*.

Ses conclusions ne nous ébranlent pas. Elles sont, au fait, la suite d'un vieux dédain conçu contre l'amour

par M. Paul Hervieu. Déjà dans *le Réveil*, son précédent ouvrage, il l'avait sacrifié à la Raison d'État : rien de mieux. Ici il prétend l'immoler à l'amitié, mais de quelle manière ? Dans la férocité des passions de l'amour, il voit une survivance de l'état sauvage, de l'état de guerre primitif; au-dessus de quoi il élève la paisible amitié. Or, outre qu'il y a peu de différence entre son idée méprisante de l'amour et celle que s'en font les libertins qu'il promène dans sa pièce, la victoire dont il voudrait réjouir l'amitié lui semble encore douteuse et précaire tant que l'âge n'aura pas éteint les ardeurs du sang. L'âge d'or, pour M. Hervieu, c'est la soixantaine : auparavant, difficile d'être homme à son gré. Pourtant c'est dans la maturité, en pleine force, nous semble-t-il, qu'il serait beau de vaincre l'amour s'il doit être dompté. Mais à soixante ans ! — Ascétisme de la sénilité, dédain de l'impuissance : vous entendez tout ce que l'amour aura à répondre. Et quant à la vertu, si c'en est une que la frigidité, nous en savons une autre.

THÉATRE DE L'ODÉON

L'Ombre des Statues

drame de M. Georges DUHAMEL.

L'histoire de ce fils supposé d'un grand homme, ennemi d'une gloire qui l'écrase et l'opprime, qui découvre le secret de sa véritable naissance, puis, après une velléité d'émancipation, rentre « dans l'ombre de la statue », c'est-à-dire sous l'emprise du mort qui ne lui est rien, pose un cas assez curieux de psychologie, que M. Duhamel n'a malheureusement pas traité. Pourquoi Robert Bailly se laisse-t-il de nouveau subjuguer ?

Nous ne le comprenons pas, à moins qu'il ne soit un sujet d'hypnotisme. M. Duhamel a beaucoup lu Ibsen, Maeterlinck, Shakespeare et Racine même, sans oublier Dumas père, et ses lectures lui servent. Or, quelques morceaux de son ouvrage donnent à penser qu'il possède assez de talent propre pour se dispenser du pastiche.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE

L'Idée de Françoise

comédie de M. Paul GAVAULT.

L'Idée de Françoise est presque le modèle de la pièce qui accomplit son type. Elle tient tout ce qu'on peut attendre de ce genre de comédie, facile, gaie, spirituelle et attendrissante. Tous les anciens auditeurs de la *Petite Chocolatière* voudront applaudir *l'Idée de Françoise*, entraînant avec eux des adolescents qui n'étaient pas nés dans ce temps-là.

MATINÉES DE L'AMBIGU

Les Invisibles,

drame de MM. André de LORDE & Alfred BINET.

C'est la « tranche de mort » d'après les dernières données de la science. L'œuvre n'est émouvante qu'à la réflexion. Il s'agit d'une folle moribonde dont on trompe l'agonie en lui laissant embrasser comme son fils, embarqué en mer, le fils d'une autre malade. Le respect reli-

gieux que l'homme porte à l'amour d'une mère fait qu'on ressent très douloureusement cette supercherie.

THÉATRE SARAH-BERNHARDT

La Maison de Temperley

pièce de Sir Conan DOYLE,

adaptée par M. Eugène GUGENHEIM.

C'était en 1812. Pendant que sa patrie guerroyait contre Napoléon, le jeune lord Charles dissipait dans le jeu l'antique fortune des Temperley; aussi vint le jour où une dernière partie de cartes ruina le jeune lord et sa Maison. « Épouse ta cousine Ellen », lui dit sa mère. La jeune cousine était fort riche. « Fais le serment de ne plus toucher cartes ni dés », lui dit son cadet Jack, capitaine dans l'armée de Wellington. La tête folle promit tout. Mais la sagesse est folie et la folie sagesse. Jugez-en : c'est un pari, c'est le jeu qui rétablira la fortune des Temperley. Et Charles n'épousera pas Ellen parce qu'Ellen aime Jack qui l'aime. Parents avisés, ne menez pas vos fils prodigues au théâtre Sarah-Bernhardt.

Un enlèvement avec tentative d'assassinat, un duel mortel et trois matches de boxe pour sept tableaux : si ce n'est pas là du théâtre d'action !...

THÉATRE APOLLO

Le Soldat de Chocolat

opérette viennoise adaptée par M. Pierre VEBER,

musique d'Oscar STRAUSS.

Les personnes amoureuses à tout prix d'uniformes balkaniques, aimeront par force *le Soldat de Chocolat*;

mais, à vrai dire, on se déconcerte un peu de voir revêtu par des bouffons d'opérette le même uniforme sous lequel des milliers d'hommes se font tuer.

Le jeune officier suisse Bumerli, instructeur dans l'armée serbe (dieux, que la réalité est plus spirituelle qu'un librettiste d'opérette!), le jeune Bumerli, poursuivi par les Bulgares, se sauve dans la maison du général Popoff. Il est reçu, caché et choyé par les trois dames de cette étonnante maison. D'étonnement en étonnement, on apprend aussi que les trois légendaires héros bulgares (ou serbes, je ne sais plus), à savoir le gouverneur Massakrof, le général Popoff et le major Alexius sont trois pleutres. La logique et même la justice pouvaient donc, jusqu'à un certain point, exiger que les parentes de militaires serbes soient légères quand ces militaires sont poltrons. Elles exigeaient en outre que ces diverses circonstances fussent réunies pour que Bumerli, le soldat de chocolat, épousât Nadina Popoff : cause finale et raison d'être de toute bonne opérette. La musique d'Oscar Strauss sera demain moulue par toutes ces machines à musique dignes du nom de Barbarie. Elle méritait un sort meilleur.

THÉATRE DES ARTS

Le Grand nom

pièce de MM. Victor Léon et Léo Feld [1],

adaptée par M. Pierre Veber.

Léo Brandt et Joseph Hofer étaient camarades au Conservatoire de musique de Vienne. Brandt avait du

1. Auteurs viennois.

génie, Hofer du talent. Et Brandt méprisait Hofer qui estimait, au contraire, le génie naissant de son camarade. Hofer gagna la fortune et la gloire en composant des valses. Brandt ne pouvait pas payer son marchand de charbon. Mais comme il faut quelque tempérament au plus grand malheur, Brandt épousa la fiancée d'Hofer. Un jour, vingt ans après, pendant une répétition, Hofer s'emporta contre un premier violon malhabile. Le premier violon, c'était Brandt, tombé dans la misère. Et les anciens camarades se reconnurent, s'embrassèrent, se pardonnèrent. Alors pour que Brandt pût faire jouer sa symphonie géniale, Hofer, le compositeur de valses, lui prêta son nom. La symphonie obtint un succès triomphal parce qu'on la croyait d'Hofer. Alors Hofer proclama le nom du véritable auteur, et l'orchestre joua une valse d'Hofer, qui tomba dans les bras de sa secrétaire Steffi. Ainsi les deux anciens camarades du Conservatoire eurent chacun une jolie femme et beaucoup de succès, après s'être pris l'un la fiancée de l'autre et l'autre la symphonie de l'un. Moralité : il n'y en a pas.

La semaine prochaine, le hasard fera peut-être que j'aie à vous parler de la pièce d'un Français.

THÉATRE RÉJANE

Un Coup de Téléphone

comédie de MM. Paul GAVAULT & Georges BERR.

C'est une partie de l'esprit comique de savoir opposer aux attitudes apprises, aux phrases toutes faites la vérité ingénue et le ressort infrangible des sentiments naturels.

MM. Paul Gavault et Georges Berr sont certainement doués de cet esprit-là.

Supposez qu'un jour, en présence de ces deux vaudevillistes, une jeune dame en proie au noir démon de la jalousie se soit écriée comme cela, parce que ça se dit : « Si j'apprenais une incartade de mon mari, je lui rendrais sur l'heure la pareille et il le saurait aussitôt. » Les deux vaudevillistes auront considéré la jeune dame ; puis ils auront pensé que la gageure deviendrait, d'aventure, plus malaisée à tenir qu'à former et qu'il serait piquant de mener la dame jusqu'au pied du mur : première idée de comédie, et ci : deux actes du *Coup de Téléphone*, représenté au Théâtre Réjane, où la plus grande faveur l'a accueilli. Maintenant, si ce sont au juste les auteurs, ou bien Mme Réjane, qui a si vivement peint les indignations de l'épouse outragée, la conception enflammée de ses imprudentes représailles, puis les représentations de sa pudeur native aux suggestions du romanesque et la découverte de ce grand et mystérieux pays, coupé de lacs et de brumes, qui sépare l'idée de la réalité ou de son exécution, enfin l'étonnement, la stupeur qui suit la vengeance perpétrée, mais non pas assouvie ; si ce sont les auteurs ou Mme Réjane qui ont peint au naturel ces moments de la comédie, nous n'en décidons point ; mais assurément, le tableau a beaucoup plu. Et il a plu surtout parce que auteurs et interprète ont évité le scabreux, le triste, l'odieux, dirais-je presque, de leur sujet : ce fond d'amertume, cette lie, que je n'ai pas besoin de désigner davantage, ils ont pris garde de la remuer, et par le prestige d'une excellente ironie, ils ont retenu notre curiosité sur ce caractère d'étrange et candide petite femme. Car, voyez-vous, en littérature et surtout au théâtre, le ton emporte le fond : on voit moins qu'on n'entend et l'on entend encore moins qu'on ne sent.

Maintenant, sur cette première idée de comédie peut s'en greffer une autre : supposez que la femme ait faussement soupçonné son mari et ne découvre sa méprise que trop tard. Drame ! direz-vous, en pensant au mari. Comédie plutôt, si vous songez à la dame. Acceptera-t-elle d'avoir péché pour rire ou, comme disent les enfants, pour du beurre ? A qui la faute, après tout, si ce qui est arrivé, est arrivé ? Au mari, évidemment, dont le grand tort fut de se laisser, sans protestation, accuser par les apparences. Suivez alors la campagne qu'un ironiste fera voir à ce malin dépit de femme ; le point d'arrivée sera celui-ci : le tort est le même, pour un mari, de paraître coupable ou de l'être ; et, dans tous les cas, il méritera son sort, qui est d'être sot.

C'est exactement de la réunion de ces deux idées de pièce que fut engendré *le Coup de Téléphone*. Leur intérêt propre tient, on s'en rend bien compte, à ceci, qu'elles ne peuvent être, chacune, développées et mises en valeur que par le piquant, l'ironie, la mousse légère du dialogue : point de place, en effet, dans ces notations de nuances fugitives, pour l'action extérieure et la turbulence des péripéties. Oui, mais ces deux comédies ne sont d'abord pas dans le même ton, ni en quelque sorte au même diapason : la première est plus sérieuse et vraie, tandis que la fantaisie un peu paradoxale de la seconde confinerait plutôt à la farce. Dès lors, des personnages différents sont requis pour jouer successivement ces deux comédies, de même que pour coudre ensemble les deux arguments, un scénario de convention, c'est-à-dire de vaudeville, devient nécessaire. Et là réside en effet le défaut, là la faiblesse essentielle, la paille de cet ouvrage. Mais tant de légèreté enlève le tout qu'on ne sent guère le plus souvent que l'agrément d'une extrême discrétion, avec tous les plaisirs de l'ironie.

Aux côtés de Mme Réjane, MMmes Léonie Jahne et Fusier, MM. André et Gaston Dubosc ont été chaleureusement applaudis, et il n'y a qu'à applaudir à tous ces applaudissements.

THÉATRE ANTOINE

Crédulités

de M. Bénière.

C'est une idée ingénue qu'a eue M. Bénière de satiriser la crédulité humaine en organisant sur la scène du Théâtre Antoine un défilé de toutes les superstitions humaines, cartomancie, astrologie, spiritisme, etc..., auxquelles il mêle assez sottement d'ailleurs des pratiques pour le moins respectables. Les formes de la crédulité peuvent, en effet, donner matière, par leurs ridicules extérieurs, à d'amusants vaudevilles, comme *Francs-Maçons*; mais une vraie comédie traitera bien moins des crédulités que de l'homme crédule : il s'agit alors de réunir dans un type représentatif les caractères concordants de cette espèce d'homme. Il y a des traits communs à tous les hommes crédules, car la crédulité est indépendante de son objet : on naît, on vit crédule; le hasard, au contraire, l'accident détermine et distribue les formes de la superstition. Il s'en faut, par exemple, que le spiritisme et la cartomancie comportent le même degré d'erreur, et c'est prêter à rire que de les renvoyer dos à dos. On pourrait même avancer qu'il n'y a de ridicule que dans la manière de croire, aucun dans l'article de la foi.

Or, M. Bénière ne s'en prend qu'au côté grossier et le plus extérieur des superstitions; il organise en scène

une séance de table tournante, fait tirer les cartes et l'horoscope à ses personnages et donne une description détaillée de tous les modes connus de la crédulité. Mais la peinture du caractère de l'homme crédule n'est faite à aucun moment.

M. Bénière a beaucoup lu Molière, et ça se reconnaît. Sa dernière pièce, *Aglaïs*, refaisait la scène de Monsieur Dimanche; *Crédulités* donne une réédition de quelques scènes de *Tartufe* et du *Malade imaginaire*. Mais là encore, l'auteur n'a vu que les dehors ; il imite en automate et superficiellement ; l'esprit du comique moliéresque lui échappe. Je citerais tel passage, soit sur la médecine, soit sur certain pèlerinage à Jérusalem, où la longueur de l'énumération supplée à la vigueur de la satire et à la verve. Il y a évidemment moins de souffle dans l'imagination de l'auteur qu'il n'en faut aux poumons de ses interprètes.

Il y a aussi beaucoup de badauderie et de candeur dans le cas de M. Bénière. Venu tard à la littérature, après une existence vouée aux affaires, il n'a pas toujours très bien compris et ne sait pas toujours expliquer parfaitement sa pensée. Le pivot de sa pièce est un enfantillage qu'il aura, en toute simplicité, confondu avec la verdeur hardie du grand Molière : l'héritage d'un frère des Indes permet à une vieille fille incrédule de berner la crédulité de ses parents. Fort bien ; mais la morale de tout cela ? Dans cette pièce où l'on daube sur le miracle, l'argent seul fait des miracles. M. Bénière, qui croit ne croire à rien, croit du moins à l'argent. Il se croit, aussi, doué pour le théâtre. Cela fait deux crédulités qui manquaient à son compte.

THÉATRE DE L'ATHÉNÉE

Le Diable Ermite

comédie de M. Lucien BESNARD.

C'est une histoire *blanche* que, délibérément, M. Lucien Besnard a mis à la scène dans son *Diable Ermite*. C'est l'histoire, autrement dit, de plusieurs « ratés », racontée avec un imperceptible scepticisme qui observe, note et expose les faits sans rien engager de son cœur. C'est l'histoire enfin d'un « revenez-y » manqué, parce qu'au fond personne ne tient à « y revenir » ; occasions fugitives, velléités, illusions et caprices forment le thème léger sur quoi M. Besnard a paresseusement brodé des variations ténues.

Le sujet du *Diable Ermite* ressemble tant soit peu à celui du *Coup de Téléphone* : c'est encore l'histoire d'une tentative de représailles conjugales. Mais, tandis que l'ironie de MM. Gavault et Berr ne s'exerçait que sur les sentiments d'une inconséquente jeune femme, le scepticisme de M. Besnard s'étend aux actes eux-mêmes. Le *tout s'arrange* de M. Capus fait ici un pas sérieux dans la voie de l'optimisme systématique : *rien n'arrive*, telle serait la devise de M. Besnard. Devise, à coup sûr, un peu bien surprenante et paradoxale, quand on y réfléchit, pour un auteur dramatique.

Pourquoi, en dernière analyse, Sabine Bertrand respecte-t-elle le chef de son volage et adorable époux ? Pourquoi Armand Bertrand rentre-t-il à l'ermitage conjugal, après une brève rechute de diablerie libertine ? Pourquoi Madeleine de Cérisé, l'Ariane-Calypso de cet Armand Ber-

trand, se résigne-t-elle au bonheur de l'infidèle ? A tout cela, aucune explication plausible, hormis la volonté déclarée de l'auteur de ne pas créer d'incident.

Il fut un moment pourtant où la pièce faillit tourner au vilain : à force de laisser, par excès de discrétion, la bride sur le cou de ses personnages, ceux-ci se mirent à faire des leurs et à tout gâter. Sabine enfin allait céder sans plaisir au jeune Gérard, quand M. Besnard s'aperçut du grabuge : la mauvaise humeur qu'il conçut alors de son intervention forcée communiqua quelque rudesse et brusquerie à ses doigts ; et la manière dont le mari rétablit les choses dans l'ordre se ressentit de cette nervosité. Un peu bien mufle et grossier, en vérité, ce don Juan à la retraite qui arrache les secrets en se promettant comme une fille. Un peu bien voyant aussi et usé le piège du cabinet particulier où le mari capture les amoureux.

Il y avait pourtant un joli thème à développer avec méthode. Imaginez la comédie qui se jouerait entre le mari, la femme et l'abandonnée devant le chœur des potiniers et des rossards. Au dernier acte, il s'agirait de faire parler le renoncement de l'abandonnée, la déception du chœur des médisants et, rythme plus difficile à saisir, la paix heureuse et simple des époux réconciliés. Point d'éclat de voix, mais un dialogue à voix basse, dont les paroles sourdes se répercutent à la voûte des cieux. Matière à la fois humble et magnifique.

Le grand succès de la soirée est revenu à Mlle Gabrielle Dorziat, comédienne émouvante, au jeu simple. Quant à Mlle Alice Nory, elle n'avait malheureusement pas un rôle à sa taille. M. Harry Baur a composé une amusante silhouette de médisant.

THÉATRE DES VARIÉTÉS

L'Habit Vert

comédie de MM. Robert de Flers & G.-A. de Caillavet.

Le public ira longtemps se divertir à *l'Habit Vert*, et le public a toujours raison, même de donner le succès aux auteurs qui perdent son admiration. Et voilà qui prouve ensemble l'utilité et l'inutilité de la critique : l'inutilité, puisque la vogue la bafoue, l'utilité parce que l'estime du public n'ayant rien de commun avec son empressement, il est juste que l'estime se publie par l'organe de la critique, comme le chiffre des recettes et le nombre des représentations traduisent l'empressement.

Or, *l'Habit Vert*, comme beaucoup de pièces des mêmes auteurs, possède une qualité incomparable, *unique* (nous l'écrivons sans malice aucune), la gaîté. Il règne dans cet ouvrage une légèreté de ton, une verve primesautière, enfantine, piquante, qui, par instants, semble imitée de la fantaisie même de Musset. La première rencontre de Jeanne Granier et de Brasseur, par exemple, ou l'entrée de Max Dearly, la déclaration d'amour de Lavallière à Brasseur, tout comme l'emphatique majesté de Guy, sont comme des échappées heureuses dans un monde de fantoches, dans une humanité de rêve qui ressemblerait assez à la nôtre, avec une ingénue allégresse en plus.

Mais aussi, les meilleurs de ces morceaux paraissent un peu bien brefs et vite à court de souffle : des indications, des idées de scènes, et puis une révérence. Une pièce composée à la manière d'une revue, faite de tiroirs

qui amènent chacun leur « numéro d'artiste ». M. Max Dearly est sans doute annoncé sur le programme dans un personnage de musicien ; mais il ne récite véritablement qu'un rôle écrit pour Max Dearly, inventé même le plus souvent par Max Dearly. Et ainsi de tous les autres. Aussi ne trouvé-je point d'autre façon de raconter la pièce que celle-ci : Jeanne Granier trompe Guy avec Brasseur qui aime Lavallière et finit par l'épouser. Et c'est le scénario classique pour la troupe des Variétés. Et, malgré tout, on hésite à louer une ingéniosité, pourtant certaine, chez des auteurs dont le talent vrai ne l'est pas moins. Aussi, à voir la critique devenue si sévère envers ces auteurs, on manque de courage pour les plaindre : que ne le sont-ils, sévères, davantage pour eux-mêmes ? La fortune leur est clémente, le public indulgent presque jusqu'à les corrompre. Une juste méfiance de leur facilité devenait d'autant plus nécessaire : c'eût été l'anneau d'or jeté à la mer, comme dans l'histoire que raconte Hérodote ; il n'en eût pas fallu davantage pour apaiser l'envie de ces dieux irascibles, que nous sommes, mes confrères de la critique et...

C'est un manque absolu de courage qui fera de plus en plus maltraiter ces deux auteurs, dans le même temps qu'il édifiera leur fortune : manque de courage contre leur complaisance pour eux-mêmes ; manque de courage dans la satire, qui sert les causes qu'ils paraissent attaquer et nuit à celles qu'ils font mine de défendre.

Car ce serait une erreur de croire que *l'Habit Vert* soit, à proprement parler, une pièce contre l'Académie. On a reproché à MM. de Flers et Caillavet de s'en prendre peu civilement à une dame de très grand âge : c'est une erreur ; ils n'attaquent guère que des morts. L'Académie qu'ils caricaturent et satirisent, mais c'est celle d'il y a quelque vingt ans, celle-là même que l'Aca-

démie d'aujourd'hui a remplacée et ne répète pas, ni surtout ne regrette. Avec quelle tranquillité, dès lors, ils pouvaient se permettre leurs fausses audaces : traits émoussés, injures au passé, MM. de Flers et Caillavet choisissent pour cible les seules gens de qui ils n'ont rien à attendre ni à craindre.

Je gagerais, par contre, que leur bénigne et adroite censure de la Présidence de la République n'aura fait nulle peine ni à M. Poincaré, ni à M. Deschanel, ni à Joseph Reinach, tous trois galamment conviés à la générale. Mais comme ils se rattrapent aussitôt sur la religion et sur la noblesse ! Faut-il qu'il y ait des scélérats dans les ancêtres de M. de Flers ! Ce n'est sûrement pas comme dans la noble famille de Caillavet ! Avec quelle bravoure alors ces messieurs s'escriment contre ce qu'ils croient des ombres ! Allez, allez, avec les personnes qu'ils épargnent et les passions qu'ils flattent, MM. de Flers et Caillavet se font une belle majorité. Car je tiens *l'Habit Vert* pour l'acte le plus authentique de candidature à l'Académie, l'acte aussi le plus habile. De temps en temps, l'Académie aime avoir l'air de se faire prendre de force.

THÉATRE DE L'ODÉON

Madame de Châtillon

drame de M. Paul Vérola.

Qu'était Mme de Châtillon ? — La fille de ce Boutteville que Richelieu fit exécuter parce qu'ayant, je crois, dépêché son adversaire de duel, il n'était pas très juste qu'il lui survécût. Elisabeth-Angélique de Montmorency,

donc, eut, étant demoiselle, une liaison avec le grand Condé. Elle épousa ensuite M. de Châtillon, et Condé fut mis en pénitence. Châtillon mourut et Condé entreprit une nouvelle galanterie. Les mémoires, les gazettes du temps, celle de Loret, par exemple, la dépeignent comme la plus illustre beauté de la Fronde : elle traînait une cour de nobles seigneurs prêts à lui sacrifier la sûreté de l'Etat. Nemours fut préféré à tous, et sans doute elle l'aimait bien ; mais aussi la duchesse de Longueville se l'était auparavant attaché par les dernières faveurs et, d'autre part, La Rochefoucauld, que Nemours avait supplanté dans ces précieuses faveurs, souhaitait assez passionnément de se défaire d'un si fortuné rival en l'occupant ailleurs. Comment définir après cela la nature exacte des sentiments que Mme de Châtillon voua à cet heureux Nemours qui devait immortaliser son nom dans une aventure galante, inventée, celle-là, par Mme de Lafayette ? On en est un peu empêché, et le mieux est sans doute de reproduire ici cet extrait de la carte du *Pays de Braquerie*, par cette mauvaise langue de Bussy-Rabutin :

Châtillon, grande et belle ville par dehors et mal bâtie au dedans, le peuple y aime l'argent. Elle a été si fort persécutée par deux princes (Condé et Nemours), qu'elle a été contrainte de se jeter entre les bras de l'Eglise. Un abbé commandataire (Fouquet) en a été gouverneur, mais depuis chassé pour vouloir trop entreprendre sur les privilèges de la ville, et maintenant il n'y en a plus : car on les veut obliger à servir jour et nuit et à payer la dépense.

Maintenant, fermez les yeux, cessez de penser à la Fronde, ne retenez que les noms, aussi impersonnels que des chiffres, de M. de Condé, de Mme de Châtillon et de M. de Nemours. Quelle *Princesse de Clèves* nouvelle, fille de la *Dame aux Camélias*, sort du fond du désert et porte sur le front une marque originelle !

A sa sortie du couvent, Mlle de Boutteville se laissa séduire par M. de Condé que son illustre naissance et sa gloire militaire ne recommandaient que trop auprès d'un cœur sans défense. Elle crut l'aimer. Cependant, à la rumeur de réprobation que firent naître leurs amours scandaleuses et qui offensa sa vraie gloire, elle connut la vulgarité de sa liaison et la taxa dès lors bien au-dessous de ce qu'elle avait estimé jusque là. C'est dans le même temps que, pour réparer ce qu'elle réputait une erreur de discernement plutôt qu'une faute contre l'honneur, elle brigua une illustre alliance, capable d'éteindre tous les mauvais bruits qui couraient sur sa vertu. M. de Châtillon, intime ami de M. de Condé, fut distingué par Mlle de Boutteville et bientôt pris, malgré toutes les oppositions du Prince, dans un engagement définitif. Mais, de cet instant, datèrent pour elle des déconvenues tragiques dont la seule idée eût sans doute suffi pour lui donner l'horreur de son projet sinistre.

M. de Châtillon qui, pour sa part, croyait atteindre au comble du bonheur, fut arrêté, dès ses premiers transports, par la découverte imprévue de son infortune en quelque sorte anticipée. Il voulut apprendre de sa femme le nom de son offenseur ; mais la crainte qu'un aveu de Mme de Châtillon ne vérifiât ses soupçons à l'endroit de M. de Condé, son plus intime ami, paralysait souvent son furieux désir d'apprendre. M. de Condé, de son côté, que les vues de Mlle de Boutteville sur M. de Châtillon avaient d'abord jeté dans une irritation où la jalousie pouvait bien autant prétendre que l'amitié, reprenait alors sur la malheureuse femme le plus triste des avantages et l'enfermait dans le silence autant par la honte d'un scandale public que par la terreur des conséquences sanglantes de son aveu. Prisonnière de ces deux êtres implacables et ayant éprouvé l'empêchement de refaire sa vie, comme on disait autrefois, Mme de

Châtillon céda aux inspirations de l'ennui : elle voulut fuir le monde et se rendit aux eaux de Forges. M. de Nemours l'y suivit, attiré sans doute par la rumeur d'illustre infortune qui suivait partout Mme de Châtillon. Entre eux, s'établit bientôt un commerce de douceur, d'effusion et de maladive confidence, naturel entre deux âmes pareillement blessées : car on dit que M. de Nemours s'était montré fort amoureux de Mlle de Boutteville, dans le temps même de ses fiançailles. Les injurieux traitements que M. de Châtillon prodiguait à sa femme, sur des apparences, il est vrai, peu trompeuses, mais qui ne lui laissaient pas la liberté d'esprit d'apprécier justement les résolutions nouvelles de Mme de Châtillon, avaient en quelque sorte détaché celle-ci de l'existence, ou plutôt ils l'avaient moins détachée de l'existence que du monde, et du monde moins encore que des deux personnes dont elle avait eu, jusqu'alors, l'esprit le plus occupé, son mari et son ancien amant. Elle se trouvait donc dans les dispositions précisément les plus favorables pour prendre des sentiments très tendres à l'égard du premier homme qui lui eût témoigné de la considération pour elle-même et l'indifférence envers ses erreurs passées, d'autant mieux qu'il les eût ignorées. M. de Nemours était dans ce cas : il ne tarda pas à être agréé, du moins comme prétendant.

Mais le bruit des assiduités de M. de Nemours auprès de Mme de Châtillon était parvenu aux oreilles et de M. de Châtillon et de M. de Condé, lequel avait lieu de craindre toute légèreté nouvelle de son ancienne maîtresse, qui eût remis en question sa conduite antérieure, sur laquelle il n'avait pas intérêt à ce que l'attention du mari fût sérieusement retenue. Il arriva, en effet, que M. de Châtillon ayant menacé devant sa femme de provoquer M. de Nemours comme son ancien amant, Mme de Châtillon, qui tenait plus qu'à la vie même, à

publier la pureté véritable de sa liaison avec M. de Nemours, se laissa emporter, avec une violence qui ne pouvait être feinte, à des dénégations, touchant M. de Nemours, qui, par contre-coup, découvraient singulièrement M. de Condé. Aussi M. de Châtillon, pris de peur d'avoir à suspecter la loyauté de son compagnon, se fit-il tuer au combat de la porte Saint-Antoine, non sans avoir fait jurer à celui qu'il voulut jusqu'à la fin traiter en ami, de tuer l'homme, quel qu'il fût, qui prétendrait lui succéder dans l'alliance de Mlle de Boutteville.

M. de Condé, voyant peut-être la rançon de sa déloyauté première dans une fidélité invincible au serment juré à un mort, joua dès lors de ce jurement ainsi que de ses anciennes relations avec la veuve de M. de Châtillon, pour défendre à celle-ci le mariage avec M. de Nemours. Et Mme de Châtillon, ainsi réduite à la discrétion de son ancien amant, dut opposer aux instances de son prétendant des retardements qui ébranlèrent enfin sa foi dans les sentiments de cette dame et l'amenèrent à se faire tuer en duel par le duc de Beaufort.

— Ceci, c'est le sujet que M. Paul Vérola a inventé fort ingénieusement, mais qu'il a à peu près complètement omis de traiter. Il y a dans cette *Madame de Châtillon* la matière d'une tragédie psychologique. C'est dommage que l'auteur ait trop fréquenté le plus mauvais Dumas ou bien qu'il ait eu trop de méfiance dans son talent, qui est certain.

PORTE SAINT-MARTN

Les Flambeaux

pièce de M. Henry BATAILLE.

C'est un peu un ménage à la Michelet ou à la Berthe-

lot, que ce ménage Bouguet inventé par M. Henry Bataille. Laurent Bouguet et sa femme, depuis vingt-cinq années, vivent dans une union spirituelle qui leur interdirait, si seulement ils y songeaient, de démêler leur contribution respective à l'œuvre scientifique et philosophique qui a illustré le nom de Bouguet et lui méritera bientôt l'attribution du prix Nobel. A côté d'eux vit un autre grand savant, Blondel, que sa modestie relègue volontairement au rang de collaborateur, mais dont la part ne fut inférieure ni à celle de Laurent, ni à celle de Jeanne : *la Trinité*, les appelle-t-on. Enfin, dans l'ombre de ces trois grands savants, se cache une jeune étrangère, venue de Hongrie, après quelque malheureuse aventure, à qui son dévouement, à défaut de réelle aptitude scientifique, a, à la longue, gagné une place assez en vue dans l'Institut.

Bouguet a réuni plusieurs savants, ses confrères, pour leur annoncer la découverte du bacille du cancer : demain, la nouvelle lancée par l'Académie de médecine courra le monde et rapportera dans le petit Institut Claude Bernard la généreuse moisson des couronnes offertes aux bienfaiteurs de l'espèce. Et c'est sur un tumulte d'enthousiasme que commence la tragédie des *Flambeaux*.

Mais un ver ronge la statue du grand homme, et à force de tarauder, lui étalera en pleine face une tache honteuse. On dit dans l'entourage de Bouguet, et les envieux vont clabaudant, que les rapports du savant et de la jeune Hongroise Edwige ne seraient pas seulement d'ordre intellectuel. Le bruit en est venu jusqu'aux oreilles de la fille de Bouguet, qui s'ouvre à sa mère de son désir de voir éloigner Edwige. « Repose-toi sur moi, lui dit la savante, mais quel mal tu viens de faire à ma quiétude ! » Le drame est alors lancé, et comme il sied au théâtre, ce sont des paroles humaines qui tiennent le rôle de la

fatalité. Des médisants ont jasé, que Marcelle a entendus. Marcelle a parlé à sa mère. Celle-ci parlera à son mari. Bouguet parlera à Hedwige, puis à Blondel, et des répercussions de toutes ces paroles inévitables, mais qui ne font qu'épaissir le malentendu et obscurcir le ciel, le conflit éclatera.

Jeanne Bouguet met donc son mari au courant des bruits scandaleux, et, le plus simplement du monde, après lui avoir juré que, forte de leur union de vingt-cinq années, elle n'attacherait pas de sérieuse importance à l'égarement d'une heure, elle lui demande s'il est exact qu'à un moment quelconque Edwige ait été pour lui autre chose qu'une collaboratrice et une élève. Bouguet répond qu'il ne s'est jamais rien passé.

Nous saurons bientôt que Bouguet, en homme d'autorité, en savant habitué à intervenir dans les phénomènes, et, comme il dit, à « équilibrer les forces de la vie », s'est fait le juge et l'arbitre du cas de conscience, et a menti à sa femme, n'acceptant pas qu'une erreur passagère puisse revivre dans ses conséquences et après plusieurs années troubler l'harmonie d'un milieu stable et actif : il ligotera l'artère avant que le flot ne jaillisse, et tout sera dit. Faux calcul : « Alors, lui dit sa femme, puisque Edwige n'a jamais été pour toi qu'une élève, rien ne s'oppose à ce que pour répondre au murmure naissant, l'une de ces deux mesures soit prise : ou bien éloigner Edwige, ou bien la marier avec Blondel. » Laurent résiste, mais bien vite il se reconnaît prisonnier de sa propre manœuvre et en empirique, en praticien peut-être un peu borné ou, ce qui revient au même, un peu trop haut juché sur son Sirius, il ne pense plus, et même il n'est plus libre que de parer au plus pressé. Pour juguler le soupçon dans l'esprit de sa femme, il accepte de communiquer à Edwige la sommation : s'éloigner ou épouser Blondel qui l'aime. Il accepte, le

pauvre savant, aussi parce que, dans sa candeur d'homme heureux et d'époux comblé, son égoïsme trouve peut-être son compte à associer et à divorcer les existences humaines avec la même hautaine intrépidité que, dans ses cornues, les éléments et les cellules. Il n'avait pas prévu que sa proposition d'épouser Blondel révolterait Edwige, dont la résistance lui cause le même genre d'agacement qu'une expérience ratée. « Alors, tu quitteras l'Institut et t'éloigneras de nous. » Autre maladresse, car Edwige, souple comme une amoureuse, se ressaisit et brusquement décide son mariage avec Blondel, dans le plus beau de ses ardents transports de passion pour Bouguet. C'est alors le tour de celui-ci de s'opposer à un mariage qui prend les allures d'une trahison envers son meilleur ami. Mais comme Edwige sent sa force dans sa complicité tacite avec le pauvre savant tout ficelé par ses propres ruses, elle fait chanter Bouguet qui ne trouve plus d'autre issue que de se réserver jusqu'après avoir entretenu Blondel.

Mais Blondel lui fera faire une nouvelle école. Bouguet lui demande avec une feinte innocente ses idées sur le mariage, et Blondel lui fait de son idéal un tableau, naïf et modeste, qui rend à Bouguet l'espoir qu'Edwige, même sans amour, saurait répondre à l'idéal de Blondel. Enhardi, il prononce le nom d'Edwige, quand Blondel se récrie : « Mais c'est toi qu'elle aime ! » Coup encore imprévu pour le savant qui, en guise de parade, invente ce nouveau tour : « Pas du tout, Edwige t'aime pour de bon et elle ne demande qu'à t'épouser. » Cette belle déclaration ne réussit qu'à enflammer Blondel qui se découvre tout à coup, à la stupéfaction de Bouguet, un amoureux emporté et brutal. Nouvel effroi de Bouguet, dont les questions maladroitement insidieuses sur la jalousie physique et la jalousie morale reçoivent les plus menaçantes réponses. Bien inutile-

ment, il tente alors d'empêcher ce mariage; par ses fausses habiletés, il a mis Edwige et Blondel au point de ne plus pouvoir supporter même le moindre retardement. Le pauvre homme s'est enferré. Et jusqu'à présent, il n'y a pour tous « flambeaux » que les allumettes de la passion avec lesquelles Bouguet joue fort maladroitement.

Tel est le premier acte. Nous souhaiterions d'avoir donné même une faible idée de la précision, de la justesse avec laquelle est présentée cette vivante, cette passionnante mécanique psychologique. Le premier acte des *Flambeaux*, malgré ce manque de nerf qui caractérise le talent alangui de M. Bataille, peut être regardé comme une des meilleures choses du théâtre contemporain.

Par malheur, la suite de l'ouvrage est bien loin de répondre à ce début triomphal. C'est même la particularité de cette pièce, d'être constituée de trois actes sans unité de ton, presque sans lien de pensée, formant comme trois tableaux figuratifs, de couleurs volontairement heurtées et contrastées. — Au fait, « volontairement »? qu'est-ce que j'en sais? — Il est plus probable que les défauts de l'ouvrage viennent de l'embarras extrême que l'auteur éprouve à toujours accorder l'argument dramatique avec le thème philosophique. Et si le premier tronçon du drame est à ce point soigné et fouillé, c'est peut-être aussi que M. Bataille s'est donné un violent mal de tête pour faire rouler l'action sur des bases à peu près vraisemblables. Je m'explique : il y a dans *les Flambeaux* une idée, à savoir que la valeur relative communément attribuée à certains actes ou à des conventions sociales, par exemple l'importance de l'acte charnel, est erronée et doit faire l'objet d'une révision; M. Henry Bataille a déjà établi pour son compte la nouvelle échelle de certaines de ces valeurs,

c'est-à-dire qu'il a sur ces points l'opinion exactement inverse de celle du vulgaire. Allons-y. Seulement, la pensée de M. Henry Bataille ne se développe pas, surtout elle ne se comprend pas du premier coup : l'exposition de son ouvrage prête donc à des méprises et il n'est pas excessif, après tout, de la part du public, de prendre une petite heure pour rattraper son retard sur le chemin que M. Bataille a peut-être mis des années à parcourir. Au surplus, bien que l'idée générale des *Flambeaux* soit partout assez diffuse, ce n'est guère qu'au second et au troisième acte qu'elle transparaît peu ou prou sous la trame. Il arrive donc qu'au premier acte, tandis que l'auteur parle une langue, le public en entend une autre. Malentendu fâcheux : car, pendant tout ce temps, Bouguet, le grand homme de la pièce, l'homme de demain, le prophète, ne fait figure que de benêt battu sur toute la ligne. Il prétend équilibrer les forces de la vie et ne trouve rien de mieux que d'accumuler les brandons sous les explosifs.

Il est vrai qu'à la fin de la pièce, après le plus brutal des conflits, il réconciliera tout le monde et que chacun lui donnera raison. Mais il devra payer de sa vie cette victoire, encore bien équivoque : car si, avant de mourir de la balle que Blondel lui a expédiée en plein poumon, il réussit à dompter tous les ressentiments, à abattre les haines et à réunir sa femme et son meurtrier dans le travail, le serment qu'il obtient d'eux, le doit-il à l'assentiment lucide de leur raison, normalement conquise par ses idées sur l'insignifiance du péché charnel ? Ou bien, est-ce que ce ne seraient pas plutôt leurs nerfs qui, secoués par une agonie dramatique, leur arrachent toutes les complaisances envers un moribond éloquent ? Bouguet explique lui-même à Blondel qu'il leur a peut-être été profitable de rouler si bas dans l'animalité (il y a eu un second acte délibérément brutal et grossier), puis-

qu'après cette offrande à la bête, ils se retrouvent allégés, purifiés, plus aptes au sublime. Il est certain que l'homme au lendemain de grandes débauches d'énergie physique, éprouve généralement des aspirations angéliques, célestes; et je ne me rappelle plus très bien ce proverbe bas-latin qui définit l'homme après la joie un « animal triste ». Tout cela peut être d'une rigoureuse exactitude psychologique ; mais, philosophiquement, qu'est-ce que cela prouve ? Sur des dispositions aussi fugaces, sur d'aussi inconsistants réflexes, n'est-ce pas un leurre de prétendre asseoir le triomphe d'un système ? Bouguet l'a belle de faire l'ange : dans un quart d'heure, il sera mort : pas de rechute à craindre de son côté: Mais Blondel, mais Mme Bouguet ? En admettant qu'ils se rendent esclaves du serment juré, servitude bien contraire à l'Évangile de liberté que prêche M. Bataille, est-ce que leur nature foncière sera corrigée pour cela ? Et le reste des humains, que retirera-t-il de l'effort *in extremis* de ce savant malheureux en affaires humaines ?

— Qu'importe, pourra répliquer l'auteur, si la crucifixion de Bouguet assure et consolide le triomphe de l'*Idée* ? La nouvelle rédemption des hommes peut être opérée par la survie spirituelle de Bouguet, ressuscité dans la soumission de Blondel et de Mme Bouguet à sa volonté dernière.

— Dans tout cela, je ne vois d'assuré que l'avenir de l'Institut Claude Bernard et probablement la découverte du sérum du cancer. C'est une réussite matérielle obtenue par des moyens plus physiques encore que spirituels. Mais le progrès de la science biologique est une chose, le progrès moral de l'humanité en est une autre très différente. Bouguet même mort pourra encore contribuer sans doute au premier, grâce au souvenir de son agonie bien réglée : au demeurant, rien ne sera changé aux ordinaires comportements de la plupart des hommes.

L'exécution paraît donc avoir trahi la pensée de M. Bataille, à la fois prétentieuse et primaire. N'eût-il pas mieux fait de développer tout uniment le drame psychologique posé au premier acte ? — Mais si vous saviez le mépris de M. Bataille pour ce qu'il appelle l' « anecdote », l'anecdote ennemie de la « Pensée » !

M. Le Bargy n'a pas suivi le conseil de Jules César. Je veux dire que, premier dans sa bourgade, il s'en est venu à la grande ville où tout juste a-t-il le second rang. M. Huguenet, un des plus grands acteurs de ce temps et peut-être de tous les temps, et Mme Suzanne Després, qui firent naguère le voyage du Boulevard à la Comédie-Française, auraient cependant pu l'avertir des dangers du déplacement inverse.

SPECTACLES DIVERS

Aux Bouffes-Parisiens, *la Bonne Vieille Coutume*, de MM. Davis, Doermann et Bénédict, est aussi d'une obscénité un peu lourde. Si vous voulez savoir ce que c'est que cette « bonne vieille coutume », cherchez dans le dictionnaire, à la lettre *c*, non, à la lettre *j*, non à la lettre *m* et au mot *marquette* : vous apprendrez d'ailleurs qu'elle n'a probablement jamais existé.

*
* *

Au Châtelet, les somptuosités du *Roi de l'Or* obtiennent un succès aussi mérité qu'habituel. Le tableau des fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans devrait, à lui seul, faire courir

tous les petits Français amoureux de belle histoire de France.

Le comique de MM. Vilbert, Moricey et Hamilton, la grâce acide de Mlle Reuver les récompenseraient par-dessus le marché.

*
* *

Au Palais-Royal, *la Présidente*, de MM. Maurice Hennequin et Pierre Veber, comédie-vaudeville, fine, légère, même satirique par endroits, qui plaît autant par la joliesse du détail que par sa construction impeccablement logique. L'esprit de finesse et l'esprit de géométrie y trouvent donc en même temps leur compte, agréable accord que Pascal recommandait, mais dont l'application en l'espèce l'eût peut-être étonné.

Décembre

COMÉDIE-ROYALE

La Peau de l'Ours et *les Phares Soubigou*

comédies de M. Tristan BERNARD.

Dozulé

comédie de M. André PICARD.

Il a pu vous arriver d'entendre un juif raconter des histoires de juifs. Ce sont généralement histoires d'usure, d'escroquerie et d'esbrouffe, dont tout le petit mérite tient dans ce qu'on pourrait appeler le *ton pouilleux*. Ce n'est d'ailleurs pas bien méchant, et je ne jurerais pas que le sentiment qui fait colporter aux juifs ces récits de jocrisses cupides ne soit pas d'admiration secrète pour les vertus de leur race. Il est certain que les Français savent sur le compte de certains juifs, non plus fripiers et marchands de lorgnettes, mais banquiers, hommes politiques, directeurs de journaux, grands juifs enfin, des histoires bien autrement palpitantes; certains récits de Barrès font encore et toujours courir le petit frisson de la mort le long de l'échine de Joseph Reinach. Mais jamais les juifs ne parlent de ces histoires-là.

*
* *

C'est aussi une très médiocre histoire juive que raconte, avec une complaisance aussi évidente que fastidieuse, M. Tristan Bernard, dans sa comédie *la Peau de l'Ours*. Le rôle du juif est ici dévolu à un vieil acteur de ville d'eaux, qui endoctrine d'un boniment assez grossier un certain ménage Bornard, pour lui faire acheter un prix fantastique, en fin d'acte, une mauvaise descente de lit qu'il avait précédemment refusée à un pauvre chrétien malhabile de garçon de café.

Les Phares Soubigou sont d'une inspiration un peu différente, en ce sens que le bonneteur juif quitte ici la scène pour la coulisse : on ne le voit plus, mais on l'entend toujours; car c'est l'auteur qui tient le rôle et tâchera de nous filer lui-même son faux « pichou ».

On l'a dit déjà, l'habileté de Tristan Bernard se résume à renverser les situations ordinaires de la vie, à en prendre le contre-pied systématiquement. Son théâtre fait ainsi l'effet d'une mécanique remontée à l'envers : à la banalité la plus vulgaire, il s'arrange pour mêler cette note de saugrenuité qui voudrait singer l'indépendance d'esprit. Et l'on ne sait ce qu'il y a de pire dans son cas, de la niaiserie ou du conventionnel. Outre que ce n'est pas fort de peindre blanc ce qui est noir, il faut reconnaître à M. Tristan Bernard, dans l'exploitation de ce travers d'esprit, une âpreté méthodique et calculée qui, si elle est tout le contraire du naturel comique, n'a pas davantage de ressemblance avec la liberté d'esprit.

Je vous dirai donc, pour vous livrer tout de suite le secret des *Phares Soubigou*, que leur exacte formule est celle-ci : trois petits actes écrits pour deux mots. « Quand un jeune homme, pensa M. Tristan Bernard, prie une jeune fille de devenir sa bonne amie, celle-ci proteste généralement et demande le mariage. J'inventerai une

jeune fille à qui l'on propose le mariage et qui demande : pourquoi pas une bonne liaison ? — Quand une jeune fille a ce qu'on appelle un passé, elle éprouve de l'embarras à confesser sa faute. Il serait piquant d'inventer une jeune fille, la pureté même, qui laissât croire à une ancienne erreur, et, à la fin du second acte, prononçât, pendant que le rideau tombe, ces paroles drôles au possible : — *Et maintenant, comment vais-je m'y prendre pour avouer mon innocence ?* » Imaginez en outre que cette aimable jeune personne soit la fille très légitime du très authentique duc de Charzy (« alliances royales »), supposez en outre que l'enfant de ce noble seigneur soit chauffeuse de taxi-auto...

Le fait est que sur trois actes, M. Tristan Bernard s'est trouvé dans l'incapacité d'en écrire deux : son premier acte n'existe pas, l'action même n'y est pas engagée ; quant au troisième acte, il sert à expliquer à divers personnages ce que le public sait depuis fort longtemps ; à ce compte-là, M. Tristan Bernard pouvait écrire un quatrième et un cinquième acte, moyennant l'admission d'acteurs supplémentaires dans la troupe de la Comédie-Royale.

Il y a pourtant quelque drôlerie dans ces *Phares Soubigou* : M. Tristan Bernard ne s'est-il pas mis en tête de peindre les mœurs de l'aristocratie ? Il a trouvé là plusieurs idées d'un comique dont il paie tous les frais. Il faut savoir que cet auteur croit fermement que le Faubourg s'exprime ainsi que les pères nobles du Théâtre de l'Ambigu. Il a aussi du préjugé nobiliaire la plus baroque idée : dans cette pièce, des nobles qui paraissent authentiques admettent, comme un principe établi, qu'à partir d'un certain nombre de quartiers, il n'y a plus de déchéance ni de déshonneur possible.

M. Tristan Bernard sait ce qu'il fait. Ses fausses allures paradoxales flattent l'instinct de vanité du public le

plus borné, celui-là qui, un peu à tous les étages de la société, réunit tous les préjugés en un seul : *la peur des préjugés*.

Je suis d'autant plus à mon aise pour féliciter et pour louer la vaillante troupe de la Comédie-Royale. Mlle Thomassin et M. Arquillère, en particulier, ont joué suivant leur habitude, qui est une manière d'être parfaits.

*
* *

Dozulé, de M. André Picard, est un petit acte assez insignifiant. L'ancienne femme d'un chef de gare explique à son ancien mari qu'il est impossible de rester honnête quand, toute la journée, on voit passer des trains. L'attrait que peut exercer sur l'éternel nomadisme juif le passage des grands rapides, a été cependant assez bien rendu par M. Picard et par sa principale interprète, Mme Marcelle Lender.

GÉNÉRALISATIONS

... On sentirait s'élever en soi une musique sourde et tumultueuse faisant écho aux paroles cohérentes, claires et coupantes émises du haut de la scène, et dans toute la salle, partant de mille poitrines, l'auteur percevrait une symphonie humaine, pathétique, intraduisible, dont il pourrait s'enorgueillir d'être le chef d'orchestre.

P. G.

A PROPOS DE *SERVIR*

PIÈCES PATRIOTIQUES, PIÈCES MILITAIRES

Il ne nous semble pas mauvais qu'un assez grand nombre de nos concitoyens soient allés entendre tonner le canon de la mobilisation générale : même simple bruit de coulisse, il est salubre de l'avoir dans l'oreille, si l'on veut vivre et sentir dans le ton des réalités, toujours pleines de périls de guerre.

P. G. — 15 mai 1913.

« Je viens du sermon. L'abbé parlait sur la charité ; vous n'imaginez pas les choses nouvelles qu'il nous a dites. — A-t-il dit, reprend quelqu'un, qu'il ne faut pas la faire ? »

Et les pièces sur le patriotisme, diront-elles qu'il ne faut pas être patriote ? Ou bien, apprendront-elles à l'être ? Mais le sentiment patriotique nous descend-il comme ça tout chaud dans la poitrine en conclusion d'un syllogisme ? Alors que prouvent ces pièces, sinon de l'éloquence ?

La longue dispute du premier acte de *Servir* qui met aux prises le colonel Eulin et son fils le lieutenant anti-patriote, cause cette impression de fausseté, qui est l'erreur et le caractère de la pièce à thèse patriotique. — Je sais : M. Lavedan n'a pas voulu expliquer l'anti-patriotisme d'un officier français, qu'on voit en uniforme, autrement que par une aberration d'esprit, que

par une utopie ; ses idées sur le pacifisme pour demain, sur la fraternité des peuples, c'est son excuse et son alibi moral. Mais si ces idées, en même temps qu'une excuse, étaient un masque et un prétexte ? Mais si ce n'était même point une excuse ? Car M. Lavedan a beau, par scrupule de loyauté, conserver à la thèse ennemie sa figure authentique et même sa séduction, il ne dépend pas de lui que cette thèse, l'idée pacifiste, ce rêve bêlant, la fraternité des peuples, ne soit une ânerie pure, dont la stupidité éclate davantage à mesure qu'on la développe et veut la justifier. S'il était agréable tout à l'heure qu'un officier français ne fût pas un lâche, il paraît maintenant fâcheux que ce soit un niais ; et l'aventure tourne à la catastrophe si à ce niais le contradicteur ne sait rien opposer. J'entends rien de décisif et sur-le-champ.

M. Lavedan avait encore ses raisons sans doute pour ne point vouloir que le colonel Eulin répondît au lieutenant directement par une réfutation en forme et point par point. Un père n'accepte point avec son fils la discussion d'égal à égal. On ne fait pas non plus parler au théâtre l'officier comme l'avocat. Mais plutôt comment réfuter à la scène ce qu'il y a pourtant de moins raisonnable au monde, le prophétisme visionnaire qui appelle « l'avenir » son illusion ? On sait bien qu'il n'y a de prudent en ces matières que le « que sais-je ? ». Mais cette réponse, au théâtre, quelle sera sa force et sa vertu auprès des visions passionnées du pacifisme prêcheur ? En raison, le scepticisme peut bien l'emporter sur le mysticisme ; qu'est-ce que cela fait si devant le public il a le dessous ?

M. Lavedan a donc voulu que le colonel Eulin dominât son fils par l'ascendant personnel, par l'autorité naturelle du père et du chef. La vraisemblance y gagne, mais tout cela ne répond pas, dans l'esprit du spectateur,

aux mille questions que le lieutenant y a fait bruire comme une volée de hannetons. Que la dispute d'idées tourne au duel d'hommes, c'est peut-être mieux, mais ce n'est plus cela. Pour tant faire donc que de rentrer en fin de compte dans le particulier, dans le drame, n'eût-il pas été plus sage de s'y installer tout de suite, sans jamais agiter toutes ces idées dont le tumulte laisse dans l'indécision le fondement rationnel du patriotisme ?

— Comment rentrer dans le drame ? — C'est simple, il suffisait de rendre sensible par un cas concret, bien élucidé, cette vérité que l'antipatriotisme, plutôt qu'à un défaut d'esprit, tient à un trouble, à une perversion sentimentale et a sa racine dans le cœur, d'où c'est qu'il faut l'extirper. N'était-ce pas encore une idée celle-là, mais plus claire et sans danger d'équivoque ? L'antipatriotisme analysé dans les sentiments, il y avait de quoi en dégoûter profondément. Du moins la patrie n'eût pas payé les frais d'un absurde débat, et c'était du théâtre.

M. Lavedan a aperçu cela, mais trop tard, seulement par échappées, et sans s'aviser de la contradiction, j'entends qu'entre le lieutenant discoureur et le lieutenant au cœur faible, il n'a pas su choisir. Tout de même il s'est rendu compte qu'il importait de représenter la part du sentiment dans la folie antipatriote et il a créé le rôle de Mme Eulin, la mère, tout cœur, toute affection tremblante, et ennemie des combats ; puis il a inventé que le lieutenant tiendrait d'elle moralement, en signe concret de cette filiation, l'erreur pacifiste naissant d'un cœur trouble.

Là-dessus, puisque contre elle, la patrie trouve une disposition de sentiments, M. Lavedan était amené à réconcilier le sentiment avec la patrie, et par l'intermédiaire de la même affection qui d'abord lui livrait combat, par ce même amour maternel qui réclame vengeance

à présent du sang versé, — par l'instinct de la famille qui fraie naturellement la voie à l'amour du groupe supérieur, la patrie, la race. Ceci est peut-être la plus forte trouvaille de M. Lavedan. Il a senti, dans l'essence du patriotisme, un lien, une solidarité de chair, comparable à ce phénomène qui rend une mère sensible et vulnérable encore dans la chair de sa chair. Vue profonde qui dans la vie de famille découvre le principe, l'élément et l'excitatrice du sentiment patriotique. Vue réaliste qui sur la chair et le sang établit la vie de l'esprit.

Quand le colonel Eulin apprend à sa femme et au lieutenant l'assassinat, ourdi par l'Allemagne, de son autre enfant, qu'un peuple entier se lève pour venger, ces tendres sentent s'évanouir tout ce qu'il y avait de faible, de craintif, de pusillanime, dans leurs façons de se couver le cœur et d'un coup, sous l'ascendant du chef et sous l'empire de la douleur, devant la disparition de cet être périssable, objet inégal à un débordement d'amour, s'élèvent, dirons-nous à la notion ? — non, au sentiment de la race, de la race qui en recueillant les services de la famille et comme en l'enveloppant, la sauve même éteinte et réalise à son profit dans cet instant le capital de sentiments serré dans les maisons. Le nom des Eulin périra, le père et le fils voués à une mort certaine. Pourtant ce qui les pousse à consumer ainsi jusqu'à leur souche, c'est encore le sentiment familial : contradiction vite résolue, au plus profond d'eux-mêmes, par l'instinct de la conservation du groupe et par un goût désespéré du dévouement.

Il est grand dommage que M. Lavedan n'ait pas uniquement traité ce thème, au lieu de courir tous ses sujets, disons mieux, au lieu de tenter la fortune par au moins trois voies, comptez : disputes de théories, conflit de sentiments et coups de canon. Entre l'histoire

de l'explosif et de la mobilisation générale et le prêchi-prêcha du lieutenant, le drame sentimental paraît, s'il faut le dire, quelque peu étranglé. Outre que pour resserrer sa matière en deux actes à effet, M. Lavedan s'est précipité aux explications, aux préparations toujours les plus abrégées et sommaires. Est-il étonnant, après cela, que le spectateur bâille bleu du revirement de Mme Eulin et de son fils ?

Or, c'est par rapport à ce revirement que toute la pièce aurait dû être ordonnée et construite. Il fallait sacrifier le reste et ne s'occuper que de traiter en épisode dramatique cette crise de sentiments. D'ailleurs, *l'idée* n'y eût rien perdu. Si, à force d'entendement scénique, le cas avait eu la franchise et la clarté voulues, la leçon se fût tirée d'elle-même sans que l'auteur eût à s'en mêler. Tout profit en somme.

— Oui, mais ce n'était plus une pièce patriotique. C'était un ouvrage de théâtre comme tant d'autres. Ce n'était plus un acte de bon citoyen.

— Eh ! bien, nous étonnerons peut-être M. Lavedan, mais cette pièce qu'il a manqué de faire, nous eût plu comme œuvre de théâtre, pour autant qu'elle n'eût pas été justement un acte de civisme. Nul dilettantisme en cela, ni nulle affectation. Mais chaque chose à sa place. Expliquons-nous une bonne fois.

*
* *

Qu'est-ce donc qu'une pièce patriotique ? Une pièce évidemment dont le sujet, l'argument est le prétexte ou l'accessoire, la prédication patriotique l'objet principal : l'auteur imagine un cas assez schématique qui prête à des développements généraux de patriotisme oratoire. La formule présentement en faveur et qui répond en effet le mieux à cet usage, est celle-ci : on fait parler

un antipatriote auquel un patriote répond; quelques événements de complicité avec l'auteur, le plus souvent une bonne déclaration de guerre, se chargent de justifier le second qui pour prix de sa victoire obtient, en guise de scalp, l'abjuration de son contradicteur. Le modèle du genre est le *Sans-Patrie*, de MM. Séché et Bertaut, représenté l'an passé au théâtre Antoine, et que je voudrais qu'on reprît dans tous les théâtres de Paris en cas de péril imminent. Avec plus de subtilité, mais avec moins de netteté aussi dans le dessin, *Servir* y ressemble. Là, ce qui frappe et se grave dans l'esprit, c'est d'abord la grande discussion du premier acte, puis la réconciliation du père et du fils au son du canon. Moralité : M. Lavedan est patriote et il a écrit *Servir*. C'est un acte, c'est un « geste », cela, ce n'est point une pièce.

Les auteurs de pièces patriotiques, surtout si, comme M. Lavedan, ils possèdent leur métier, savent pertinemment qu'au théâtre, comme dans la vie, un même événement peut être commenté par différentes personnes de différentes manières. Un fait ne prend une signification, que raccordé à l'ensemble des autres faits qui constituent l'expérience d'un homme, et rapporté à ses passions. Aussi, l'auteur d'une pièce patriotique, s'il ne veut pas prêter à équivoque, ni qu'on puisse solliciter son ouvrage dans le sens de théories qu'il réprouve, est tout à fait obligé d'introduire dans sa pièce des généralités oratoires qui prennent le pas sur l'argument (à quoi il attache exactement autant d'importance qu'à un prétexte), de manière à ainsi avertir que rien ne compte sauf les idées générales, que cela seulement est sérieux. Autrement dit, il n'y a qu'un minimum de pièces, parce que la pièce elle-même, le sujet, le fait particulier que l'auteur traite en exemple, s'il lui est un instrument indispensable, en est un dangereux aussi, comme le

sabre de Joseph Prudhomme. Pièce patriotique ou pièce à thèse, c'est tout un, c'est tout genre faux. D'une part, le vrai sujet n'est pas traité, il ne peut pas l'être, nous venons de dire pourquoi ; d'autre part, l'auteur prouve ses idées par un coup de théâtre : dans la suite du raisonnement, le dénouement, produit de l'arbitraire tout pur, remplace la conclusion et l'argument péremptoire. Donc, mal raisonné et mal joué : la pièce à thèse est condamnée et comme prédication et comme divertissement.

Mais il ne faut pas confondre la pièce à thèse patriotique, ainsi définie, avec la pièce militaire ni avec la pièce historique à allusions patriotiques.

La pièce militaire est un tableau de mœurs ou de milieu. Le type en paraît être la *Retraite*, de Beyerlein, peinture vivante d'un monde militaire allemand. Au même genre appartiennent des pièces comme le *Beau Régiment*, de M. Francheville, ou le *Croissant noir*, de M. Lailier. L'action du *Beau Régiment* se passe en Allemagne et montre l'horrible vengeance d'un soldat brimé. Le *Croissant noir* retrace un épisode de la guerre balkanique. Or, sans doute ce genre prête à l'allusion. Par exemple il est sensible que M. Arthur Bernède qui, au temps de l'affaire Dreyfus, inclinait vers l'antimilitarisme (à preuve sa pièce *Sous l'Épaulette*), se laisse porter à présent vers le patriotisme, de quoi fait foi son mélodrame *Cœur de Française*. Mais c'est trop peu, on en conviendra, de rapides allusions s'il s'agit de rendre vigueur à l'esprit public. Ce n'est même rien du tout et moins que rien encore si le cas est traité avec assez de force pour rendre le son de la vie : car alors il est fatal que chaque spectateur, touché à fond, réagisse suivant sa tendance propre, contractée antérieurement à son entrée dans la salle de spectacle. Ainsi, le *Beau Régiment*

pouvait tout aussi bien fortifier les convictions du patriote que de l'antimilitariste. En d'autres termes, à mesure que le cas dramatique, que l'anecdote, par l'effet de l'art, gagne en vérité, à mesure qu'il définit ses conditions, ses termes, sa loi, il perd en valeur d'impératif catégorique : *Phèdre* ne gâtera que des cœurs mous : comme elle ne pouvait rendre janséniste que le seul grand Arnauld. Tel on entre, tel on sort. Libres d'accepter ou non le point de départ, c'est-à-dire d'épouser les sentiments des personnages, il n'y a pas de raison que le dénouement nous oblige (comme les mots sont bien faits !). Au contraire, la pièce à thèse nous dit : peu m'importe de quelle humeur vous entrerez chez moi, je m'engage à ne vous renvoyer qu'unanimes. Le défi ainsi jeté par l'auteur à son public, moins il y aura de pièce, moins il autorisera de distractions et d'échappatoires, et moins il nous lâchera la bride : le dialogue passe entre lui et nous ; et c'est toujours au type du minimum de pièce, du maximum de prédication, qu'il faut en revenir, dès l'instant que l'œuvre dramatique a des fins d'apologie [1]. Tandis que la pièce militaire, tableau, représentation de mœurs, laisse le spectateur absolument libre : il n'y a pas de sergent racoleur à la porte, que chacun épilogue à sa guise.

Ce qui est vrai de la pièce militaire s'applique à la pièce historique.

Par pièce historique, j'entends un ouvrage analogue à *la Fille de Roland*, dont l'excitation au patriotisme n'est pas l'objet propre et immédiat, mais où, à la rigueur, il peut jouer son rôle, le plus souvent dans la salle. L'au-

1. Autre point de vue : afin de prendre de l'empire sur son public, la pièce à thèse laisse les états d'âme dans une banalité telle que tout le monde y participe ; la pièce anecdotique, qui n'a pas la même ambition, aime les particularités à cause des nuances.

teur traite donc son sujet dans les règles de l'art et il lui est loisible, ce faisant, d'escompter d'heureuses dispositions d'humeur de son public ou la faveur des circonstances. C'est alors le triomphe de l'allusion, du sous-entendu, voire même du calembour, mais imputable au public. Je citais *la Fille de Roland*. Rédigée, je crois, avant la guerre, elle eut la fortune d'être jouée en pleine effervescence de l'idée de revanche. Bornier, plus heureux que les Goncourt, dont plusieurs romans furent, au contraire, éclipsés par l'Histoire de France, Bornier triompha pour des allusions auxquelles il n'était pas possible qu'il eût songé.

L'allusion peut aussi être voulue, mais rien n'est changé pour cela à la loi du genre qui toujours décerne à l'anecdote la primauté.

La *Revue des Français* publiait, en avril dernier, un drame du roi Nicolas de Monténégro, *Tsarine des Balkans*, « drame historique, nous dit le traducteur, évoquant fidèlement les événements et les personnages du xve siècle, à l'époque précise où les Turcs, ayant conquis Byzance, soumettaient successivement à leur domination les autres peuples balkaniques ». On croira sans peine qu'en 1908, à Belgrade, ce drame surexcita l'enthousiasme populaire. Cependant, sauf peut-être un parti-pris de favoriser l'allusion, qui tient d'ailleurs aux circonstances beaucoup plus qu'aux mots, il n'y a rien dans cet ouvrage qui fasse conclure à être patriote ; car ce ne peut être le fait de donner la parole à des patriotes monténégrins et turcs dont les luttes ne profitent qu'au traître de la pièce.

Le drame historique a moins besoin de patriotisme, j'entends *exprimé*, dans la pièce que dans la salle. Comme dans la tragédie antique, si l'on veut donner un sens au drame, qui n'est jamais qu'action particulière, diversement commentable, il faut que ce sens le chœur l'ex-

prime, et le chœur en l'espèce, c'est le public, s'il vous plaît.

Au contraire, dans la pièce patriotique, genre d'ouvrage qui tend à prêcher directement le patriotisme, du moment qu'on admet la prédication, il faut concéder à l'auteur, sur le public qu'il endoctrine, une supériorité au moins prétendue; par conséquent, en principe, le patriotisme est censé à plus basse température et à l'état moins lucide dans la salle que dans la pièce. D'où impossibilité de l'allusion et nécessité de l'apostrophe personnelle et directe.

Voilà, dira-t-on, des distinctions tranchantes et de rigoureuses prohibitions; défense au théâtre d'être sérieux; défense à lui de remuer des idées.

— Qui parle de cela?

— Mais vous.

— Moi? Et quand donc? En fait de distinction, vous me paraissez oublier la plus essentielle, que M. Paul Bourget, dans sa critique dramatique, avertit d'oberver. C'est celle entre la pièce à thèse et la pièce à idées. Faut-il vous la rappeler? La pièce à thèse, a souvent expliqué Paul Bourget, est une exhortation par le moyen d'une fable que forge un auteur, c'est, peut-on dire, le modèle de la pétition de principe. Au contraire, la pièce à idées ne vise qu'à reproduire avec exactitude le spectacle de la vie, sauf à en découvrir les profondeurs et à solliciter la réflexion sur les grands problèmes de la nature sociale, politique, morale de l'homme.

Phèdre, *le Misanthrope*, *l'Avare*, sous un certain rapport, sont des pièces à idées : car la vérité des caractères s'enlève, là, sur un fond d'observations générales touchant le cœur humain et ses comportements, et il y a profit pour la connaissance de l'homme dans le commerce de ces ouvrages. Un chef-d'œuvre est une expérience bien faite : à nous là-dessus de travailler.

Dans *Servir*, il y a une pièce à thèse, et aussi une pièce à idées, la première étant représentée par les dissertations auxquelles le coup de tonnerre de la mobilisation générale donne une conclusion aussi prévue qu'utile ; la seconde résidant, comme nous l'avons montré, dans le drame de famille dont un dessin plus clair pouvait faire un chef-d'œuvre.

Loin de nous, par conséquent, la pensée de bannir de la scène les analyses du sentiment patriotique, ses grandeurs, ses perversions, ses fléchissements. Sur ce sujet comme sur tout autre, nous ne demandons qu'à applaudir le drame philosophique pourvu qu'avec clarté la philosophie, sous nos yeux, naisse de l'observation.

Nous eûmes le bonheur, il y a un an, de rendre justice et hommage à la belle tragédie de Mlle Marie Lenéru, *le Redoutable*, où l'on voit au plus profond des habitudes d'honneur héréditaire, dans une occasion brusque, les délicatesses du patriotisme senties comme la foudre, par une conscience en sommeil.

Il y a sept ans, on jouait chez Antoine *le Coup d'aile*, de M. François de Curel, où, à propos d'un cas d'exception sans doute, les plus périlleux problèmes du patriotisme sont agités, mais Dieu soit loué ! agités par l'orage du drame et de ses péripéties. Se souvenant peut-être d'une atroce tragédie de notre récente histoire coloniale, M. de Curel étudiait la transformation du soldat en aventurier, du héros en forban, et relevait les points de convergence et de divergence du patriotisme et de l'amour de la gloire, jusqu'où ils peuvent marcher de conserve et où ils se séparent. Crise psychologique, crise d'âme, qu'il résout ainsi : l'amour exclusif de la gloire que Michel Prinson a appris en servant et qui lui a fait un beau jour tourner ses armes contre le pays, cet amour de la gloire dont il s'est rendu l'esclave ivre, est la métamorphose d'un patriotisme ayant perdu toute

tendresse humaine comme tout souci de service collectif pour ne retenir que l'orgueilleuse excitation.

Il en est venu là, grisé, affolé de gloire, parce qu'une expédition heureuse lui valut les honneurs du triomphe. Au Capitole, le triomphateur a conversé face à face avec la gloire et il s'est mis à l'adorer. Le bruit des acclamations populaires l'a séduit; après qu'il eut croisé la gloire sous les plis du drapeau, il n'a plus suivi qu'elle, se présumant toujours suivi de ses enseignes; mais un jour la patrie avec la discipline a réclamé le sacrifice de son rêve, et Michel Prinson n'a plus su obéir; soldat rebelle, il est allé jusqu'à tirer sur le drapeau et il a fait massacrer dans un guet-apens la colonne de répression envoyée contre lui. A partir de cet instant, l'ancien officier, retranché du corps de la patrie, de déchéance en déchéance, mais sans jamais renier sa passion de la gloire et sans en désespérer, est peu à peu sorti de la société des hommes.

La gloire lui a durci le cœur, et c'est un manque de générosité foncière qui lui a fait refuser le sacrifice de son idole; mais il ne s'est pas douté, le malheureux! que la gloire est adorable seulement parce qu'elle est l'amitié des foules, et qu'une gloire contre la patrie, sevrée de ce lait doux et chaud de la tendresse humaine qui réconforte la poitrine du héros, n'a plus de quoi charmer et perd toute douceur. Aujourd'hui Michel Prinson sent cela confusément : des années de privation ont réuni le capital d'une nouvelle expédition à son compte; enfin, grâce à d'anciennes intelligences en pays noir, il possède les moyens d'annexer un empire colonial immense. Cet empire, il veut l'offrir à la France en gage de réconciliation, pour reprendre alors son nom et goûter de nouveau à l'amour populaire. « Imagine, dit-il à son frère, l'entrée à Paris de celui qui mettra dans les mains de la France, comme un diamant au

doigt d'une femme, un pays riche et très peuplé. Rappelle-toi la réception que l'on m'a faite autrefois, et pourtant je n'apportais que l'espoir d'une conquête... Tandis que là, je l'offrirai ! » Mais Michel Prinson s'aperçoit qu'il tourne, pauvre bête de labeur, dans le plus décevant cercle vicieux. Il compte sur sa conquête pour se réconcilier, et il faudrait déjà être réconcilié pour la mener à bien : car des concours, des complicités sont indispensables, et le paria reste seul à la porte : pour rentrer dans la maison, il faut déjà en être; Michel est donc perdu, car, rien peut-il remplacer la gloire ?

Oui, lui répond sa fille Hélène, qu'il a abandonnée autrefois. Le semblable se remplace par le semblable. Cette tendresse, dont son crime a dépouillé la gloire et qui seule la lui faisait aimer, elle peut, sous une forme humble, lui être rendue. Restent les affections primaires, celles du sang. Qu'il rentre dans la famille pour rentrer dans la patrie, c'est-à-dire dans l'humanité, alors ce grand vide que Michel éprouve depuis qu'il commanda le feu sur le drapeau sera rempli et la chaleur rentrera dans sa vie.

— Vois-tu, on peut dire du drapeau qu'il n'est qu'une loque... loque tant que tu voudras, mais à partir de l'instant où j'ai tiré sur elle, j'ai compris qu'il n'y avait plus pour moi ni parents, ni amis, nulle part sur cette terre : une façon d'être mort.

C'est cela qui est insupportable, et non l'absence de la gloire, qui a ses substituts, dit Hélène :

— En vous écoutant, je me figurais être parmi les gens qui vous acclamaient. C'est le souffle de leur amour qui vous lançait vers le ciel... Lorsque vous allez conquérir la gloire au fond des déserts, vous courez sans le savoir après la tendresse de l'humanité. Ne voyez-vous pas que ma tendresse

est en tout petit ce que vous poursuivez jusqu'au bout du monde !

— Oui, j'ai pour la gloire une passion de désespéré ! La passion des gens qui se donnent pour se débarrasser d'eux-mêmes, qui s'éprennent d'une femme parce que son sourire promet l'oubli. Moi, dont les visages de femmes se détournent avec horreur, j'adore la gloire comme un sourire sur les lèvres de l'humanité.

— Vous voyez bien que la gloire et l'amour ne font qu'un et que mon affection arrive à point au moment où vos grands espoirs s'effondrent !

Que l'événement se précipite et hâte l'évolution de la crise, Michel, qui tout à l'heure regimbait, en viendra à mendier cette tendresse, seule nourriture solide sous la fumée de la gloire.

— Pendant que je me désolais de ne plus espérer la gloire, tu m'as si noblement démontré qu'on peut la remplacer par de la tendresse !... Vois-tu, cette parole a profondément remué les cendres de mon cœur. Elle en a fait jaillir une chaude étincelle. Je connais mon enfant depuis un jour seulement et je l'aime déjà beaucoup !

— Vous auriez dû l'aimer il y a vingt ans !

— Sois généreuse ! Il est vraiment trop facile de m'accabler ! J'ai tant souffert ! Je n'en puis plus ! Les explications qne je donnais de mon retour n'étaient que prétextes inventés par mon orgueil. Au fond, je ne suis qu'un exilé guettant une fissure pour se glisser dans l'humanité, pareil à un chien perdu qui rôde autour des chaumières et vient, la nuit, gratter aux portes des étables. Ouvre-moi ! Fais-moi rentrer parmi les vivants.

Il serait certainement sans intérêt de noter quelques légers défauts dans une œuvre de cette force. Le genre ici nous occupe bien plutôt que l'exécution. L'auteur ne dit pas qu'il faut aimer la gloire, ni qu'il faut la suspecter, ni que la guerre coloniale déprave, ni non plus

le contraire. Il analyse un cas, celui du paria qu'une faim de tendresse travaille jusqu'à tant que l'évidence lui crie les vrais besoins de son être. C'est un cas, mais un cas expliqué, et l'explication va assez loin dans l'homme pour toucher le tuf, le fond commun de nos sentiments. On ne dira pas que la pensée manque dans *le Coup d'aile*.

Des pièces psychologiques comme *la Course du flambeau*, de Paul Hervieu, *le Bonheur*, d'Albert Guinon, ou, si l'on veut s'en tenir aux pièces qui peu ou prou ont le sentiment patriotique comme ressort, des pièces psychologiques donc comme *Servir*, dans ses meilleures parties, comme *le Redoutable*, comme *le Coup d'aile*, sont aussi des pièces à idées, — à cause des généralités auxquelles toute analyse de cas concret est toujours susceptible de se raccorder.

N'est-il pas d'ailleurs significatif que ces trois ouvrages, ce que la littérature — mettons patriotique — a produit de meilleur, aboutissent pareillement à cette conclusion d'ordre pratique, que c'est dans les habitudes de famille qu'il faut chercher la racine vivante du dévouement à la patrie, que c'est par la famille qu'on est d'une patrie, qu'en elle la patrie a une figure concrète, familière, privée, et que c'est son image qui s'offrirait active, en cas de crise et d'ébranlement, quand le ressort d'une affection à plus large envergure par malheur viendrait à fléchir ?

L'anecdote, quand elle nous mène *in medias res*, s'imprègne ainsi de sens et de moralité : exactement elle prend sa perspective. Certaines péripéties, catastrophes, transformations et revirements, même inventés, renseignent sur les suites ou sur la durée des sentiments humains. Ils fournissent un point de vue d'où on peut tout voir ou tout inférer.

Au contraire, la pièce à thèse a pour condition d'ar-

rêter, d'intercepter l'idée, lorsqu'elle se dégage du fait, sur toutes les lignes qui ne mènent point aux conclusions de l'auteur : ce qu'il appelle cerner son public. C'est « un arrangement, une mise au point, une déformation » (Paul Bourget), par mutilation. L'auteur de pièce à thèse, en présence d'une matière qu'il a créée mais qui s'émancipe, trop riche pour un seul besoin, et qui jette dans tous les sens des surgeons un peu fous, l'ampute de tout ce qui laisserait vagabonder l'esprit : il forge donc des personnages à un seul usage, rigides, sans spontanéité, exceptionnels sinon monstrueux, il invente des situations inéluctables, rigoureuses jusqu'à l'invraisemblance. Et comme d'autre part le cas de conscience doit, on l'a vu, garder une généralité qui moralement oblige un peu tout le monde, une prédication très générale est ainsi démontrée par un cas d'exception. L'auteur sent alors la discordance, et pour vaincre la rébellion de sa matière il crayonne au-dessous de son pauvre dessin une légende : Ὁ μῦθος δηλοῖ ὅτι... Ce qui prouve une seule chose, que la pièce ne prouve rien.

A PROPOS DU *SECRET*

PIÈCES PATHOLOGIQUES

Rassurez-vous, lecteur, le théâtre dont j'ai à vous parler, ce n'est pas le théâtre médical de l'ancien théâtre libre : ce n'est pas le théâtre des *Avariés*. Ce n'est pas non plus, malheureusement, le théâtre de la *Nouvelle Idole*. Là, en somme, le cas clinique n'était pas posé : simple prétexte à discourir, le médecin en était l'acteur bien plus que le malade. Mais voici un théâtre qui choisit des tares ou dispositions, telles que névrose, médiumnité, hystérie, comme ressort de l'action et mêle des états physiologiques aux caractères. C'est le genre, nouveau, de la pièce pathologique [1]. Le malade a décidément supplanté le médecin.

En un an, trois échantillons du genre. — Parlons d'abord de *l'Etat second*, de M. François de Nion.

L'état second, vous le savez peut-être, est un état hypnotique dans lequel l'être, oubliant sa vie antérieure, acquiert une personnalité nouvelle et mène ici-bas comme une seconde existence : les « sujets » entrent

1. Nous ne parlerons pas non plus du théâtre d'horreur, genre « Grand Guignol » : dans ces pièces, *le Système du docteur Goudron*, *Dichotomie*, *Sous la lumière rouge*, le cas pathologique est généralement sacrifié au spectacle physique, à la vue du sang.

dans cet état à la suite d'une violente secousse cérébrale.

Précisément c'est ce qui advient à la fille même du professeur Bornard, le célèbre neurologiste. Elle a disparu dans l'incendie du Bazar de la Charité et on croit qu'elle a péri. En réalité, elle a fui comme une folle, mise par la frayeur en état de somnambulisme. Sans qu'on sache comment, elle s'est transportée en Bretagne, dans un village où naguère elle avait fait une villégiature. C'est là qu'à leur grande stupeur, au cours d'une sorte de pèlerinage aux lieux qu'elle fréquenta, son père et sa mère la retrouvent sous les apparences d'une petite mercière. Désespoir des parents, qui perdent une seconde fois, et non la moins cruelle, leur enfant; car, bien entendu, celle-ci ne les reconnaît pas, et tenter de lui démontrer son erreur serait vouloir la tuer. Mais heureusement elle est l'enfant du professeur Bornard, qui sait le moyen de la faire, sans danger, reprendre conscience : il s'agit de ressusciter en elle l'émotion de l'incendie pour la replonger dans le sommeil, puis la réveiller entre son père et sa mère dont la vue lui rappellera alors sa condition première. Tout se passe en effet à merveille, jusqu'au moment où la jeune femme réclame son mari auprès d'elle. Or, ce mari qui se croyait veuf, s'est remarié avec une amie de sa femme. Apprenez maintenant que la malheureuse avait autrefois pour son mari, et recouvre alors instantanément, une passion qui ne lui permettrait absolument pas de vivre sans lui. Question : pourra-t-elle reconquérir cet homme ou bien, en la réveillant, son père n'aura-t-il pu éviter de la tuer? Hélas! avant de se croire libre, le mari aimait déjà l'autre, et, par surcroît, voici qu'elle lui promet l'espoir d'un enfant, l'enfant que la pauvre malade n'a jamais pu et ne pourra jamais donner. L'annonce de cette maternité prochaine met vite au fait l'abandonnée, qui dans ce moment se voue à la

mort. Mais son père la devine et il se résout à intervenir encore pour faire évader sa fille de cet état premier, devenu pour elle inhabitable. Il l'hypnotise donc et lui commande d'être pour jamais Maria Kerlor la petite mercière.

La curiosité de cette pièce, c'est sa donnée. Il est naturel que la critique l'ait entendue avec intérêt et même non sans faveur; car, du point de vue technique, elle enrichit d'un élément neuf, emprunté aux données de la science et cependant très compréhensible, l'arsenal classique des coups de théâtre. Il faut constater que le public s'est très vite familiarisé avec ces passages de l'état premier à l'état second et *vice versa*. C'est comme de la magie naturelle, utilisable pour les crises et les dangers de l'âme. Au Châtelet, quand un personnage sympathique se trouve en grand péril, il y a toujours quelque bon diable ou quelque talisman pour l'y soustraire par le moyen d'une trappe ou d'une transformation. Transportez cette machinerie matérielle dans l'ordre psychique : c'est exactement ce que M. de Nion vient d'ajouter aux procédés connus du métier dramatique : il a appris à escamoter la personnalité, non pour la délivrer d'un péril matériel, mais pour l'affranchir d'un excès de douleur morale.

En cela, je sais, l'invention est remarquable à titre d'expédient : c'est comme un système nouveau de changement à vue, — pour l'âme, je le veux bien, — cependant le public voit tout ce qu'il y entre de matériel.

Autre chose est l'emploi dont ce procédé est susceptible dans le théâtre psychologique.

Le lecteur s'est rendu compte qu'outre les passes magnétiques, il y a deux drames dans l'ouvrage de M. de Nion : un drame conjugal et un drame de l'amour paternel.

Le drame conjugal me paraît banal et il ne sert que

de ressort mécanique pour presser les résolutions du père. En tout cas, les découvertes sur l'hypnotisme ne lui sont pas indispensables et il n'est pas inhérent à ces découvertes. Je veux dire que le même drame, à peu de chose près, pourrait se dérouler sans qu'il fût besoin d'état second. Chaque fois qu'une personne crue morte, mari ou femme, fiancé, héritier ou testateur, reparaît vivante, le même cas se produit, les mêmes troubles s'ensuivent. Une pareille mésaventure ne défrayait-elle pas, l'autre semaine, la chronique des faits divers? Un mari croyait avoir perdu sa femme dans le naufrage du *Titanic*. Lui, bientôt, de se consoler, quand un beau jour la femme revient. En dernière analyse, dans ces cas-là, l'effet tragique, ou comique, résulte d'un quiproquo, procédé dramatique vieux comme le monde, et d'ailleurs l'âme même du théâtre.

Par contre, ce qui tient à la particularité, au cœur même du sujet de M. François de Nion, c'est le drame de la douleur paternelle. Ce père et cette mère qui retrouvent leur enfant, mais plus morte pour eux que s'ils la savaient sous terre, puisqu'elle les voit et ne les connaît pas, ensuite le malentendu de leurs deux égoïsmes, l'égoïsme des parents qui réveillent leur enfant sans songer à son prochain martyre, et l'égoïsme de la jeune femme dont les premières paroles, indifférentes à ses parents, sont pour redemander son mari, enfin le sacrifice final qui ensevelit la malheureuse dans sa nuit, autant de situations pathétiques, tragiques, que nous n'eussions pas imaginées et dont nous ignorerions l'émotion, sans les données de l'hypnotisme.

Mais qu'est-ce à dire sinon que la fatalité, l'antique fatalité rentre par là au nombre des facteurs du drame? Ce mystère du subconscient, cette pénombre aux frontières de laquelle la connaissance expire, c'est l'empire des puissances infernales, des démons obscurs que

l'homme n'a qu'à laisser et regarder agir, au milieu de ses gémissements, dès l'instant qu'ils sont déchaînés.

Mais alors, est-ce que la beauté de cette conception du drame, renouvelée de l'antique, ne consiste pas dans la pureté, l'émotion, la cadence de ces gémissements ? Et est-ce qu'il n'y faut pas la poésie, avec de fréquents retours sur la condition d'homme ? Sans cela, imagine-t-on que l'*Ajax*, que le *Philoctète* de Sophocle, que les drames moraux d'Euripide auraient valu de nous parvenir ?

C'est la poésie qui manque à la pièce de M. François de Nion. Et c'est faute de poésie qu'on y regrette aussi cet élargissement, cette amplification du pathétique qui, en répercutant, en quelque sorte, le drame dans l'idéal, lui eût donné son ciel et comme sa ligne d'horizon.

Il y a plus. Dans la conception antique, la fatalité demeurait étrangère à l'homme, dont la pensée s'occupait en conséquence de marquer ses rapports avec elle, à la fois pour la rapprocher et pour l'éloigner, pour l'humaniser et pour s'affranchir de sa terreur. Ici, au contraire, la fatalité est intérieure, elle est dans l'homme, et non pas dans sa volonté, mais dans son corps, dans son système nerveux : il ne reste pour le sujet qu'à la subir presque sans s'en rendre compte, pour le reste des hommes qu'à s'en écarter résolument.

C'est-à-dire que le sujet malade perd moralement tout intérêt et que sa mort laisserait même indifférent, et c'est encore à dire que le commun des hommes n'a pas à vivre dans la terreur d'une menace tellement accidentelle, et que d'ailleurs il possède toujours le pouvoir de s'en délivrer, fût-ce par le meurtre. En résumé ce théâtre a pour personnages des représentants de deux humanités dont les conflits causent le drame, mais restent toujours un peu l'effet du hasard, d'une conjoncture exceptionnelle des circonstances.

*
* *

Ces réflexions s'appliquent justement à *Ames sauvages*.

Les auteurs, Mme Camille Clermont et M. Séverin Mars, prennent la précaution de nous prévenir que leur triste héroïne, Christiane du Hallier, maniaque du mensonge et de la trahison, est un être anormal, une hystérique, comme dit la science. Ce démon fatal, ils l'introduisent dans une famille-type pour y faire le joli travail que voici : Christiane deviendra simultanément la maîtresse des deux frères, détruira le foyer de celui qui est marié (à son amie, s'il faut le dire), enfin excitera entre eux une vraie haine d'animaux ; dans le même moment, elle sauvera de la ruine son propre mari, qu'elle n'aime peut-être pas, en tirant de l'argent de son amant, qu'elle aime probablement, et continuerait encore ses ravages si l'épouse outragée ne mettait fin, d'un coup de couteau, à une existence si bien remplie.

Tel est le drame. Je me rappelle qu'à la scène il produisait une forte impression. Cette Christiane du Hallier faisait vraiment un type de carnassier, beau à voir en chasse, souple, rusé, audacieux et frénétique ; et sur le moment je notais qu'elle captait toute l'attention, tandis que le drame familial restait un peu dans les limbes. Même je crus discerner que les auteurs avaient « si bien su mêler en elle le caractère humain à l'animal, ou mieux, rapprocher, fondre et comme unifier ces deux caractères, que l'on est effrayé et satisfait à la fois de se découvrir si proches parents d'un si beau monstre [1] ».

Mais j'avais tort : il est vrai que ce qui la rapproche de nous, c'est que Christiane commet des crimes ayant une analogie lointaine avec les actes d'un être sain ; cependant elle a perdu le caractère de l'homme et l'ani-

1. Voir *Chronique de la Scène en 1912*, p. 168.

mal tout seul émerge ; c'est la lie de notre être et comme nos racines fangeuses qui sourdement se sentent rejointes et enlacées par elle. Mieux eût valu la séparer plus franchement de nous et n'en faire qu'une furie.

A part cela, Christiane du Hallier est le personnage rêvé, Satan *ex machina*, pour provoquer les catastrophes. Elle communique tout de suite au drame une impulsion, une violence qu'un maître de la scène saura peut-être utiliser un jour.

*
* *

M. Henry Bernstein, auteur du *Secret*, a pu faire ce raisonnement, mais ce n'est pas lui que nous venons de viser.

Dans sa pièce, il y a aussi une névrosée, hystérique de la méchanceté, qui répand le malheur et que d'abord on regarde et écoute avec la curiosité qu'excite un monstre ; cependant il n'a pas réussi, dans ses trois actes, à faire jaillir une étincelle d'humanité.

Rappellerons-nous de quoi il s'agit ?

Henriette Hozleur fut autrefois la maîtresse d'un certain Charlie Ponta-Tulli, bel homme, qui comptait d'ailleurs l'épouser, mais Henriette découvrit que Charlie gardait une ancienne liaison. Excitée par son amie, Gabrielle Jeannelot, à rompre avec le parjure, elle lui signifia son congé, même de façon assez méprisante, et il faillit mourir. Aujourd'hui Henriette est aimée par un diplomate timide et sentimental, Denis Le Guenn, et elle l'aime ; la demande en mariage va avoir lieu. C'est de nouveau le moment pour Mme Jeannelot de détruire ce bonheur. Comme Le Guenn s'inquiète du passé d'Henriette et confesse qu'une jalousie maladive ne lui permettrait en conscience d'épouser qu'une femme absolument pure, Gabrielle s'arrange pour lui inspirer,

non pas des soupçons positifs, mais une espèce d'insécurité nerveuse, insupportable. Puis elle effraye Henriette : « Denis a des soupçons, il m'a paru tout savoir. Ah ! si tu l'avais entendu. Mon amie, tu feras ce que tu voudras ; mais à ta place, j'avouerais tout. » Henriette dans l'affolement manque de prendre le change, mais l'attitude de Le Guenn la rassure et elle se tait. Alors, battue, Mme Jeannelot pour se venger raconte à son mari, intarissable sur la pureté d'Henriette, l'ancienne aventure de celle-ci. Cette confidence odieuse n'a d'ailleurs aucun rapport avec l'action.

Mme Jeannelot fait mieux encore. Elle suggère à une sienne tante, à qui elle livre aussi le secret d'Henriette, de réunir à Deauville les Le Guenn et Charlie en laissant entendre à ce dernier, qu'Henriette aujourd'hui mariée ne demanderait qu'à lui revenir. La compagnie de Charlie est naturellement odieuse à Henriette qu'agace prodigieusement l'amitié de son mari pour ce peu délicat prédécesseur, et, dans cette atmosphère de nervosité, un éclat entre elle et son mari ne tarde pas à se produire.

Le Guenn s'en étonne, bien entendu, car que comprendrait-il ? Aussitôt Mme Jeannelot de le mettre aux champs en lui représentant son amitié un peu singulière pour Charlie qui n'est rien moins qu'un ancien prétendant de sa femme, puis elle l'éloigne, le temps de ménager un entretien à Henriette et à l'autre.

Leur explication amène un double résultat : d'abord Mme Le Guenn et son ancien amant découvrent qu'ils ont été les dupes de Mme Jeannelot : jamais, comme celle-ci l'avait fait croire, Charlie n'avait abandonné ses projets de mariage, même la douleur a failli le tuer ; et jamais Henriette n'aurait congédié Charlie sans ce malentendu. Ensuite Le Guenn, ramené par le soupçon au beau milieu de la scène, voit son malheur plus grand

encore qu'il ne le savait et, du coup, il va se colleter avec Ponta-Tulli.

Mme Jeannelot est alors démasquée, mais si la confusion de la coupable réconcilie les époux Le Guenn, elle accable son mari, le malheureux Constant Jeannelot, qui n'a pas été plus épargné que les autres, car les trames de Gabrielle l'ont mis en procès avec sa famille.

Tel est le sujet de M. Bernstein.

Voulez-vous l'examiner tout de suite au point de vue scénique? Sans aucun doute *le Secret* est une pièce qui ne se suit pas : chaque acte ouvre une piste nouvelle. Premier acte : essai de rupture du mariage Hozleur-Le Guenn, échec. Mme Jeannelot se retourne en instruisant son mari : alors tout le monde croit que cette confidence amènera un rebondissement, comme une revanche des ruses de Gabrielle. Point. Second acte : du mari il n'est plus question, nous le croyons hors de jeu ; c'est Charlie Ponta-Tulli que maintenant on lance. Mais voici qu'il se disculpe; voici qu'il est en droit de se plaindre; quelle devient la position de son ancienne fiancée que le ressentiment avait seul écartée ? Lui rendra-t-elle son cœur ? Ou bien Denis Le Guenn vaincra-t-il Ponta-Tulli irréprochable comme il l'avait défait perfide ? Le troisième acte nous le dira bien. — Que non pas. Charlie Ponta-Tulli est éloigné sans qu'on lui règle son dû ; des sentiments actuels de Gabrielle pour lui, il n'est pas soufflé mot; le ménage Le Guenn se réconcilie comme si de rien n'était; enfin partout où des nuages avaient été amoncelés, le ciel redevient clair ; et c'est sur la tête du malheureux Constant Jeannelot, auquel nous ne prenions pas garde, que fondent tous les malheurs.

Mais cette désarticulation de la pièce, voulez-vous savoir à quoi elle tient? A ce que l'auteur a subordonné ses personnages à cette malade de Gabrielle Jeannelot

qui lui fournissait son sujet. Henriette, Denis Le Guenn, Charlie Ponta-Tulli, Constant Jeannelot n'ont été créés et mis au monde que pour lui servir de cibles, et toute la pièce n'est que le défilé de ces silhouettes, meurtries l'une après l'autre. Ainsi, successivement, Gabrielle immole le ménage Le Guenn, Charlie, son mari. L'unité d'action n'existe que par rapport au principe interne des actes de Gabrielle, principe qui tient évidemment à l'état de son système nerveux : elle est une maniaque de la méchanceté, une névrosée de l'envie jalouse, et M. Bernstein a cru qu'il ne fallait que lui donner des occasions de passer ses nerfs. C'est là qu'est l'erreur. J'admets que cette malade lui fournissait le moteur du drame ou plus modestement un ressort pour son départ. Je conteste que ce service purement matériel se confonde avec l'intérêt sympathique qui ne devait à aucun prix se porter sur elle, mais sur ses victimes. Et je soutiens qu'il aurait fallu l'humilier constamment, en dignité et en valeur, devant tout le reste de la figuration.

Bien loin de là, tout son entourage se distingue par une stupidité et un aveuglement faits exprès. Car c'est la transparence même que les ruses de cette femme, et l'on reste confondu de ne les pas voir percer plus tôt. Comment ? Voici un amoureux, Denis Le Guenn, qui joue sa vie, à ce qu'on nous raconte, sur cette question : Henriette a-t-elle été une veuve irréprochable ? Gabrielle Jeannelot lui répond par des simagrées, elle a la sottise d'ajouter : Maintenant, vous comprenez, s'il y avait un secret dans l'existence de mon amie, je me ferais tuer plutôt que de vous le dire. Et il ne vient pas une seconde à l'esprit de cet homme, dont toutes les facultés sont alors tendues pour comprendre, pour savoir, il ne lui vient pas une seule fois cette pensée : Gabrielle Jeannelot joue double jeu. Quel nigaud !

Et ce mari, qui ne sait que demander des détails vifs

quand, sans l'ombre d'un prétexte, sa femme lui livre l'honneur de sa meilleure amie ! Et Henriette qui la prend en flagrant délit d'inexactitude au sujet des prétendus soupçons de Denis Le Guenn ! Et ce Denis Le Guenn encore, devant qui une fois de plus elle se trahit au second acte ! Et Charlie Ponta-Tulli, ce viveur, qui ne sait pas tout de suite mettre son étiquette sur ce masque d'entremetteuse hypocrite ! Comment concevoir pareil cas de cécité collective ?

Aveugles, ce n'est pas assez dire. Le Guenn mis à part, leur moralité, à tous, laisse des doutes et leurs malheurs ont des airs de justice. Aucun n'est parfaitement en règle. Constant Jeannelot est la veulerie même ; au premier acte, pelotonné sur un fauteuil, nous le voyons faire ses délices d'anecdotes libertines sur Henriette ; paresseux, sensuel et malotru à l'occasion ; bonne proie pour cette gaillarde. Henriette elle-même, toute charmante qu'elle soit, ne figure assurément pas une victime innocente ; et que de recoins obscurs en elle ! Quant à Charlie Ponta-Tulli, si l'on serait tenté au dénouement de le plaindre et même de le louer, le moyen d'oublier qu'on nous le donna, pendant les vingt premières minutes, pour un fâcheux écornifleur ?

Après cela, irons-nous donner de notre cœur ou de notre sympathie à un si joli monde ? Est-ce que leurs malheurs peuvent nous bouleverser ? Mais non, l'infortune leur va bien, et c'est tout ce qu'on voudra sauf une catastrophe. Dès lors qu'y a-t-il d'étonnant si la curiosité qu'inspire Mme Jeannelot, la forte tête, par moments imite et joue la sympathie et appelle sur son détraquement, plutôt que sur la disgrâce de ses victimes inconsistantes, toute notre compassion ?

D'ailleurs, c'est délibérément que l'auteur épargne Gabrielle. Pour vous, pour presque tout le monde, cette femme est une malade, sans contrôle sur soi,

espèce de statue somnambulique de la fatalité qui traverse en la désolant l'existence des personnes en possession d'elles-mêmes. Mais pas pour M. Bernstein. Pour lui, cette femme, c'est vous, c'est moi : mystérieuse, inexplicable, inconnaissable, elle ne l'est pas plus que vous, pas plus que moi ; juste autant que l'âme d'autrui l'est toujours à tout le monde. C'est le principe même des actions humaines, c'est notre âme individuelle enfin que M. Bernstein a prétendu isoler et présenter en cette Gabrielle Jeannelot. D'une part incompréhensible ; de l'autre négatrice, destructrice de tout ce qui n'est pas elle. Car sa méchanceté native, essentielle, sachez que la jalousie la cause, mais une jalousie bien particulière, elle-même engendrée d'un sentiment exagéré du moi. Cette femme ne peut souffrir en dehors d'elle un bonheur qui ne vienne pas d'elle, s'affranchisse d'elle : alors il faut qu'elle s'y mêle, qu'elle y jette le trouble et le réduise en miettes puisque par définition, ce moi despotique, ombrageux et jaloux, inassimilable lui-même, ne peut rien assimiler. De là vient que Gabrielle commet ses méfaits en pure perte, par luxe en quelque sorte, sans prétendre à rien, sans aucun plaisir, et ainsi peut s'expliquer ce qui à première vue demeure indéchiffrable dans cette pièce. En l'écoutant, n'est-ce pas ? vous vous attendiez, tout du long, à entendre Gabrielle avouer enfin un intérêt dans ses longues perfidies froides, et vous lui cherchiez des mobiles communs, intelligibles. Remarquez combien le drame eût gagné non seulement en clarté, mais en pathétique, si l'échec ou le succès de ses fourberies lui eût apporté joie ou douleur ; et puis ce mobile personnel aurait constitué à l'action, que nous avons vue triple pour le moins, son unité. Mais justement ce mobile, en tant qu'il eût été positif, aurait ruiné la théorie (?) de M. Bernstein. Le moi, d'après cet auteur, ne peut être dépeint et représenté que négativement.

Échappant par son essence à l'analyse, il se manifeste, négativement, par la haine et la destruction de tout ce qui n'est pas lui.

Telle est aussi Gabrielle, qu'il ne faudrait pas, pour si peu, appeler un monstre. Car elle personnifie l'âme humaine. N'est-il pas symbolique, d'ailleurs, que le titre même de la pièce puisse indifféremment viser plusieurs personnages : Gabrielle, Henriette, et même Denis, et même Constant, et même Charlie. Le « secret », mais nous avons tous notre secret, désobligeant cela va de soi. Chaque cœur a son ver qui le ronge, tout homme est secrètement gâté et chacun pourrait dire :

Ma vie a son secret, mon âme a son mystère.

Le cœur de ton ami t'est caché, crois qu'il est ton ennemi. — Dans le fond, tout homme se découvre irréductiblement insociable et doit inquiéter. — Ne te fie même pas à la vertu, qui a forcément sa tare que tu ignores.

Psychologiquement, moralement, je vois bien d'où cette théorie procède et où elle tend. Elle impute à toute âme, comme son essence, une tare, une névrose qu'on sait être l'apanage de la race juive, et elle nivelle, confond, égalise tous les actes, sans distinction de bien ni de mal, n'accordant aucune différence si ce n'est sous le rapport de l'énergie.

M. Henry Bernstein, depuis quelque temps (faut-il préciser?) aime être vu dans l'attitude d'un homme qui a des préoccupations morales. Sa morale, — tout ce qu'on en sait, se réduit à faire prêcher, généralement par le coupable, l'impunité des fautes, et à toujours plaider, en fin de compte, « irresponsable ». Il y aurait même des raisons de croire qu'il admire de tout son cœur ces théories, d'un confusionnisme sauvage, à ses

yeux, le dernier mot de l'élégance d'esprit. Ah! ces fils du désert! quand la vanité s'en mêle!

Il est certain qu'il entre bien de la candeur dans son parti-pris de n'imputer à aucun motif les perfidies de Gabrielle et de cacher son constant mobile dans une espèce d'ombre sacrée. Que le cœur de l'homme soit obscur, c'est un truisme. M. Bernstein croit rafraîchir ce truisme en décidant que nous ignorons tout, mais tout absolument, de l'âme d'autrui. Cependant chaque homme a des manières d'être et d'agir assez constantes, et comme un pli assez marqué pour qu'en gros, au moins, on puisse le qualifier et distribuer les êtres en de vastes catégories. Le champ de la méprise est ainsi limité; mais c'est ce que n'admettrait pas M. Bernstein.

Autre question. Il existe des personnes indiscrètes, tyranniques, envahissantes, dont c'est le caractère de s'ingérer dans les affaires des autres, souvent mal à propos. Mais ce zèle peut être aussi affectueux qu'intempestif. Or, pour M. Bernstein, il semble que la méchanceté et l'esprit d'intrusion ce soit tout un.

Au fait, M. Bernstein n'aime ni les choses distinctes ni les idées claires. C'est son plaisir d'avilir les honnêtes gens et de prêter aux autres des délicatesses. De même, rarement il pousse une situation et son audace est un trompe-l'œil. De préférence, il mêle dans la même pièce plusieurs sujets dont la juxtaposition lui facilite des allées et venues commodes et fait croire à l'abondance du thème. Il passe ainsi d'un sujet à un autre comme, dans le détail, il glisse d'une idée à l'autre. Et c'est constamment la même méthode : rien de net, rien d'arrêté. Je dirai toute ma pensée : c'est presque tout le temps de la triche.

Cependant il n'admet pas qu'elle soit une détraquée, mais il classe dans une humanité équivalente sa malade qui cesse de l'être et les autres personnages dont l'équi-

libre moral commence dès lors à nous donner des doutes : Gabrielle reste aussi énigmatique, les autres y perdent toute notre sympathie.

Du moins l'échec d'une si folle prétention confirme-t-il cette règle du théâtre pathologique : qu'il n'y a d'intérêt dans de telles pièces qu'à condition de distinguer deux classes de personnages et de les hiérarchiser, l'une inférieure, inconsciente, représentant une humanité foudroyée et comme insensible, l'autre lucide et douloureuse, frappée dans ses hautes affections par les répercussions du mal de la première. De la sorte, il peut être vrai que l'affliction physiologique des malades ne nous touche pas directement, cependant elle nous atteint : par l'intermédiaire de leurs frères supérieurs, menacés, éprouvés dans leur sensibilité, leurs intérêts, leur vie, nous voyons tout de même l'humanité souffrir, sinon en eux, du moins par eux. Ainsi leur déchéance physique participe de l'élévation des douleurs qu'elle provoque et nos plus hautes émotions sont rattachées à la misère de notre condition corporelle. Ainsi enfin, des plaintes de l'infirme aux gémissements de l'homme, un cycle se découvre, un chœur devient possible, qu'il reste à rendre harmonieux et beau. Et voilà peut-être le piquant et l'imprévu : le théâtre pathologique doit s'interdire absolument d'être réaliste ; plus qu'aucun autre il réclame la force de l'imagination, la véhémence, l'émotion, les vues morales, et j'allais écrire le lyrisme.

Il y a du pathétique dans ce *dédoublement de l'espèce*, qui est la loi du théâtre pathologique, et puis il y faut la poésie. Il me semble que cela suffit pour ne le point proscrire absolument.

VOULOIR

COMÉDIE-PROVERBE

Ce n'est jamais un vain précepte que celui de la distinction des genres, et moins que jamais au théâtre. L'auteur avisé, qui écrit avec la peur salutaire d'endormir le public, sait qu'il importe essentiellement, dès les premières répliques, de mettre au fait le spectateur. A cet égard les lois des genres servent comme de signaux pour empêcher que celui-ci ne prenne le change.

Ainsi, quand un auteur veut peindre la vie pour exciter l'émotion, on lui demande par une exposition saisissante de nous jeter tout de suite au vif du sujet. A plus forte raison doit-il s'expliquer lorsque, par une convention qui a besoin qu'on la signale, l'action est placée au service soit d'un jeu d'esprit ou de quelque moralité. La comédie romanesque a ses lois, la satirique a les siennes, une comédie morale, comme *Vouloir*, en a de différentes.

A propos justement de cet ouvrage, qui compte parmi les plus importants de la saison, je voudrais montrer comme il peut arriver à un auteur de fourvoyer son public en paraissant observer à différents moments les lois de différents genres.

Le célèbre neurologiste Richard Lemas, grand guéris-

seur des maladies de la volonté, s'éprit naguère d'une jeune veuve, Laurence Dalbois, qu'il soignait pour une affection nerveuse « due au bouleversement provoqué chez elle par un accident d'automobile ». Il aurait pu la demander en mariage ; au lieu de cela, il a fui, cherchant au loin dans les expéditions la cure de son amour, et, ma foi, l'y trouvant. Car il se croyait de ceux qu'on admire plus qu'on ne les aime, et là-dessus il est parti, meurtrissant son pauvre cœur.

Bien du temps a passé, quand, au cours d'une visite à son beau-frère, Philippe d'Estal, qui développe dans sa Gascogne perdue une neurasthénie consécutive au veuvage, Richard Lemas revoit Laurence Dalbois. Que va-t-il faire ? Se remettre à l'aimer ? — Que dites-vous là ? Laurence est la femme sociable et mondaine par excellence, vive, active, folle de sa liberté recouvrée. Richard délibère qu'il la mariera à Philippe d'Estal, pour le guérir de son dégoût des hommes et de la vie. S'ils se plaisent et si le ménage sera heureux, tout juste prend-il le temps d'y songer, ou plutôt de se répondre par l'affirmative.

Le fait est que, dans une première entrevue, Laurence parvient pendant quelques secondes, en évoquant ses anciennes luttes oratoires (il fut député), à intéresser Philippe ; mais lui, presque aussitôt de se dérober et de pleurer et de gémir qu'on veut lui tuer sa précieuse chimère et détruire tout son bonheur qui est de se sentir endolori...

Pourtant le court éclair d'intérêt qu'elle a réveillé en Philippe suffit pour provoquer chez Laurence la vocation du sauvetage. Ce qui se passe ensuite, on nous le cache, jusqu'au moment où nous retrouvons Laurence et Philippe mariés. Nous devinons que la bonne volonté de la jeune femme a dû être suggestionnée constamment et comme remontée par Lemas, qu'il ne nous

paraît pas très surprenant, par le fait, de rencontrer en tiers dans le ménage, et nous attendons avec calme l'occasion, l'accident qui, rompant pour tous l'enchantement, mettra à la place la désillusion avec l'inimitié.

L'accident se produit en effet, grâce à l'intervention d'un invité gaffeur, accident qui prend très vite des proportions de drame dans cette atmosphère d'équivoque : Richard et Philippe surenchérissant à l'envi sur la maladresse de l'invité et envenimant les choses par l'effet d'une sincérité tardive. D'ailleurs, il n'était pas possible que Philippe ne sentît pas d'abord obscurément et enfin ne se rendît compte qu'à l'origine de son mariage avait présidé une volonté étrangère à la sienne et n'en souffrît pas comme si Laurence et lui ne s'étaient jamais aimés que par un prestige de sorcellerie ; en outre il était fatal que Richard, maniaque de la volonté, poussât l'habitude de l'intrusion jusqu'à se trahir et montrer, à son insu peut-être, le mobile tout personnel de sa sollicitude pour Laurence.

Ici l'on s'avise que cette indiscrétion de l'amitié, cet excès de l'esprit d'autorité, naturel, dit-on, chez les grands praticiens, pouvait fournir un fort bon thème de comédie, le même qui sauva le premier acte des *Flambeaux*, de M. Henry Bataille. Ne sera-ce pas toujours, en effet, un sujet de plaisanterie que cet aveuglement infatué des gens d'étude dans les affaires de sentiment et de conduite ? Et depuis la plus haute antiquité jusqu'à la fable de l'astrologue, et même, si vous voulez, jusqu'à ce subtil *Jardin de Bérénice*, n'existe-t-il pas, dans les genres les plus divers, une tradition de la sagesse pour dire sur tous les tons à ces théoriciens infatués qu'ils aient à s'occuper de leurs mathématiques ?

Mais ce thème occupe tout juste deux ou trois scènes de *Vouloir* ; encore n'est-il pas sûr que l'auteur y ait songé ; son idée paraît autre, comme nous le verrons.

Donc Richard se bat en duel avec un amoureux de Laurence, et le mari, comme de raison, est furieux qu'on ait pris sa place. L'amour que Richard professe généralement pour les responsabilités et l'action lui paraît, en l'espèce, avoir un rapport très particulier avec sa femme et sans doute n'a-t-il pas tort : d'autant plus s'irrite-t-il de l'étrange aberration de Laurence, enragée de défendre Richard et d'incriminer son mari. Tout heureux d'avoir blessé son adversaire et son rival, Richard rentre alors pour s'entendre reprocher ses trop réelles indélicatesses. Il proteste. Laurence sottement prend encore son parti, comme pour exaspérer la colère de Philippe qui, du coup, lui demande des comptes. Richard ne croit mieux faire, à son tour, que de s'interposer entre les époux, sur quoi Philippe se jugeant de trop, les laisse l'un à l'autre, non sans les insulter un peu. La suite se devine. Richard fait à Laurence l'aveu tardif de son ancien amour. Laurence tout émue, flattée, avide surtout de douceur, de tendresse, désireuse enfin de ne plus protéger mais de se réfugier dans une force, prête l'oreille à la déclaration et déjà toute réconfortée : « Eh bien ! mais marions-nous, propose-t-elle, il n'est jamais trop tard pour reconnaître une vieille erreur. »

Mais Philippe, dans ce moment, a connaissance d'un fait qui innocente les relations de Richard et de sa femme ; en bon malade, instantanément il passe des plus noirs soupçons à la confiance la plus illimitée, et de la haine injurieuse au pur et candide amour. Qu'on lui rende Laurence, ou bien il se tue ! Richard le sauveteur comprend qu'il lui faut abandonner tout espoir. Quant à Laurence, il la convaincra de se réconcilier avec son mari en lui faisant craindre que Philippe n'épouse, ce Barbe-Bleue, une vague petite cousine en troisièmes noces.

Résumerons-nous nos impressions ? A première vue,

on ne s'explique pas pourquoi Richard, autrefois, n'a pas épousé Laurence, pourquoi à présent il forme le dément projet de la marier avec Philippe, pourquoi en effet ils s'épousent, pourquoi ensuite Laurence montre à son mari de la jalousie au lieu de s'interroger elle-même, pourquoi enfin ils se remettent.

J'ai indiqué, en passant, que tout aurait pu tant soit peu s'éclaircir si M. Gustave Guiches, l'auteur de *Vouloir*, avait pris dès le début son parti de faire retomber sur Richard la responsabilité de toutes les catastrophes comme pour incarner en ce grand neurologiste la présomption scientifique elle-même. Il ne l'a pas fait : de propos délibéré, je pense. Alors cherchons ailleurs ce qu'il a voulu dire.

Il y a, dans la pièce, un certain marquis, faiseur de couplets, à qui l'on demande d'expliquer l'idée de sa revue.

— L'idée ! répond-il, mais il n'y en a pas !

— C'est vrai ?

— Ah ça ! vous croyez donc que je fais des machines à thèse ?

J'ai comme une vague idée que si M. Gustave Guiches n'a pas voulu précisément écrire une pièce à thèse (car en dépit de son titre, bien ambigu, *Vouloir* n'est pas du tout une apologie de la volonté), il a cependant combiné l'action et ses péripéties en vue de manifester une vérité psychologique, et une seule. A proprement parler, ce ne serait donc pas une prédication morale ; mais certainement c'est une pièce à thèse psychologique, où tous les personnages mus par un ressort identique, assez subtil et caché, nous posent comme une devinette ; disons donc que c'est une pièce à clef, une charade, quelque chose, si vous voulez, comme la vieille comédie-proverbe, à quoi il n'a peut-être manqué, pour

être pleinement intelligible, qu'un titre qui l'explique et qui nous guide.

A la place de *Vouloir*, mettez *le Gascon attrapé*, par exemple, ou *Tel est pris qui croyait prendre*, ou n'importe quel titre qui signifie que l'homme est le jouet d'illusions qu'il forge lui-même, que c'est un animal habile et prompt à se suggestionner, et qu'en cela consiste même ce qu'on nomme la volonté : à croire ce qui n'est pas, à nous méprendre sur le compte de la réalité en sorte que cette méprise obtienne de nous le plus aisément du monde des actes qui, autrement, paraîtraient héroïques : instantanément l'intrigue de *Vouloir* devient la limpidité et la transparence mêmes. Voyez plutôt.

Quelle est cette troupe de détraqués que l'auteur promène d'acte en acte pour figurer le chœur ? Ce sont des neurasthéniques, comme Philippe d'Estal, venus d'un peu partout pour soigner, c'est-à-dire pour entretenir leur mal imaginaire dans un sanatorium dernier cri. Mais leur neurasthénie, c'est encore une forme de volonté, c'est de la volonté pervertie, mal appliquée, soit ! mais c'est de la volonté ; et le remède, comme le mal, se trouve dans l'imagination. Concevez à présent tous les personnages de *Vouloir* (oh ! ce titre dont l'ironie fait long feu !) logés à la même enseigne, est-ce que tout ne paraît pas clair ?

Richard n'a pas épousé Laurence, parce qu'il s'était construit de lui-même une idée, parce qu'il avait adopté une attitude dont il est, fut et sera toujours le prisonnier : il s'est condamné à paraître toute sa vie un héros : or un héros, croit-il, cela n'aime pas. Pour la même raison, Laurence n'a pas deviné son amour, parce que l'amour et ses faiblesses auraient démenti le portrait de Richard. C'est comme si ce grand homme avait passé avec le monde une convention, aux termes de laquelle il ne lui serait dû que des applaudissements. « Il m'a toujours

semblé qu'il y avait des hommes pour qui l'amour est chose convenue et d'autres pour qui l'amour est chose plus difficilement admise. » Or, il était de ceux-ci, et à présent il est trop tard. A tel point que lorsqu'il annonce à Philippe sa résolution d'épouser Laurence, Philippe ne l'écoute pas et croit à une supercherie ; de même fait son ami le Dr Bagel qui s'est trop fié aux grandes tirades des livres fameux du Dr Richard Lemas. Ainsi, c'est quand le pauvre homme est sincère qu'il n'est pas cru, et on ne lui fait confiance que dans le temps qu'il joue un personnage : tel le berger qui s'était trop amusé à crier : au loup. Quelle dérision ! Il ne lui reste alors qu'à partir en murmurant : « Je vais me forcer à croire que je suis un homme de volonté extraordinaire. » Car pour beaucoup d'hommes, victimes de leur absurde manie, vouloir se résume souvent à vouloir ce qu'ils feraient mieux de ne vouloir pas et ce qu'ils regretteront d'avoir voulu.

C'est comme Laurence, qui s'hypnotise pour ressusciter en Philippe l'homme d'autrefois, l'orateur enthousiaste, le grand parlementaire. Est-ce qu'elle aime son mari ? Mystère, et puis qu'importe ? Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'elle aime l'idée de sa propre victoire et qu'elle déteste l'idée contraire, celle d'un Philippe qu'elle ne pourrait sauver de la mélancolie. Aussi le moindre signe de découragement chez Philippe lui donne-t-il un violent dépit, mais sur la nature de ce dépit elle se méprend (nous nous méprenons) jusqu'à nommer jalousie sa rancune contre l'influence déprimante de la première femme, dont le souvenir lui fait obstacle. Ainsi le cœur est bien moins en cause que ce despotisme naturel à l'homme et qui lui sert souvent à se tyranniser soi-même. Quand donc après les dédains de Philippe, elle croira son ascendant vaincu par celui de la morte, Richard la réconfortera incontinent en lui représentant

que la morte n'y est pour rien, mais seulement quelque petite-cousine : aussitôt retournée et la fierté aidant, Laurence recouvrera, avec l'espoir, son ardent désir de vaincre.

Et Philippe non plus n'est pas autrement fait. Il suffit que brille à ses yeux l'image ou l'ombre de lui-même dans quelque intéressante attitude, pour qu'aussitôt, par suggestion, il se détermine à cette attitude. Richard Lemas le sait bien et voici comme il s'y prend au premier acte, pour ranimer en son beau-frère un semblant d'intérêt, pour amorcer, en quelque sorte, l'effort dont le malade s'est désaccoutumé. Il feint d'être plus découragé encore que Philippe à la suite d'un grand chagrin, et voilà notre neurasthénique qui se toque de l'idée de sauver Richard.

Le difficile, évidemment, c'est de faire vivre en société et concourir à un dénouement des êtres au moral aussi instable, et l'auteur n'avait pas trop de la Providence, incarnée en Richard, pour accorder, si peu que ce fût, ses personnages. On comprend donc qu'avant de disparaître, le docteur Lemas éprouve le besoin de remonter une dernière fois ses mécaniques en assignant à chacun son rôle, ou plus exactement son illusion. Voici ses dernières volontés :

— Reprenons nos places ! Reprenons nos volontés !

— Mais que ferons-nous, Philippe et moi, avec nos caractères ?

— Un ménage excellent. Ne comptez pas qu'il change. Il sera toujours l'être sensible, imaginatif et emporté. Il vous fera des scènes admirables. Seulement, vous saurez à présent que tout cela n'est que l'expression tumultueuse et variée de son amour pour vous, et cela vous rendra à l'égard de ses déchaînements plus clémente et plus douce. Quant à vous, Laurence, ne comptez pas changer non plus ! Vous serez toujours à son égard la femme agitée, remuante, et

vous l'agacerez parfois par l'excès de votre charme et le désir de lui plaire... Seulement il saura dès à présent que c'est là l'expression vivante et profonde de votre amour pour lui... En raison de quoi il vous sera plus soumis, vous vous ferez la concession réciproque sur laquelle s'établit l'amour vrai, et *vous serez heureux, de toute la peur que vous aurez eue d'être malheureux.*

Sage et modeste philosophie. Si l'on veut vivre, si l'on veut éviter d'inutiles souffrances, la grande affaire est de trouver aux choses, aux sentiments, un nom, une valeur, un sens en rapport avec notre bonheur ou notre tranquillité, faire ainsi tomber les armes des mains de l'adversité et nous tromper nous-mêmes pour tromper le destin envieux.

Plus ou moins nous sommes toujours dupes d'une illusion et tous les hommes passent leur vie les yeux fixés au loin sur un mirage. Pour tant faire donc que de nous leurrer, leurrons-nous au moins à notre profit, n'imitons pas les fous qui n'ont de génie que pour souffrir.

Telle est l'idée de *Vouloir*. Elle définit le genre même de l'ouvrage : c'est une « moralité », ce que j'appelais plus haut un proverbe. Mais l'erreur de M. Gustave Guiches, c'est, s'il faut le redire, qu'il n'avertit pas : on croit à une anecdote, et c'est une leçon ; erreur qui se résume parfaitement dans le choix du titre, le plus trompeur qui puisse être. Le problème, je le sais bien, consistait à doser l'ironie et le sérieux ; il était difficile de faire ressortir le scepticisme fondamental de la thèse sans porter atteinte aux résolutions d'énergie auxquelles ce même scepticisme aboutit ; et inversement pour vouloir trop fuir le reproche d'anarchie, l'auteur risquait de passer pour un apôtre de la volonté à outrance et de l'esprit de sacrifice et d'entreprise, sur le compte desquels il semble plus que désabusé, car ce n'est, au

fond, qu'une supercherie de l'instinct de conservation, qu'il lui paraîtrait naïf de prendre trop au tragique. Son vrai dessein était donc de se garder de deux excès en marquant ce que peut enfermer de résignation énergique et virile une philosophie de la mesure, de la modération, de la modestie, ce qu'a de tonique le culte de l'ironie. Et ce dessein pouvait être excellent. C'est l'exécution qui pèche : les parties de satire et les parties d'exhortation ont été mal disposées, on n'en a pas marqué et fait sentir la juste relation, aussi elles se contrarient; il manque à l'œuvre cet ensemble, ce fondu, ce rythme qui eût imprimé à l'imagination le mouvement désiré par l'auteur : allègre et retenu.

Il me semble qu'en ce genre périlleux de la comédie-proverbe, M. Paul Hervieu avait mieux réussi l'an passé avec *Bagatelle*, dont la philosophie cependant nous plaisait moins : par je ne sais quel tour de présentation, il avait su, dès le préambule, nous avertir de son propos et qu'il allait moraliser sur un sentiment dont tous ses personnages joueraient quelque nuance; aussi, là, nulle méprise, et l'on goûtait en repos la saveur douce de ce genre spirituel, profond, poétique même, que l'on dit un peu démodé mais qui semble vouloir brillamment renaître.

En favorisant cette renaissance, la Comédie-Française, qui est seule aujourd'hui à représenter des comédies-proverbes, remplirait avec gloire une de ses missions.

LE THÉATRE EN 1913

Abondance de grands noms.

De 1913, on ne remarquera pas, comme de l'année précédente, que sa caractéristique est l'absence de grands noms : ceux de Lavedan, d'Hervieu, de Donnay, de Rostand ont paru sur l'affiche. M. Eugène Brieux s'est rappelé à l'attention de ses contemporains; et il n'a donc manqué que Jules Lemaitre pour que toute l'Académie qui travaille pour le théâtre, ait été jouée dans ces huit mois. Ajoutons que les œuvres nouvelles ne le cèdent pas sensiblement aux précédentes : il serait injuste de prétendre que *Bagatelle* ou *Servir* ou *les Éclaireuses* fussent indignes de leurs auteurs ou inférieurs au *Réveil*, à *Sire*, à *l'Escalade*. Ces trois pièces-là représentent bien en somme ce que ces trois académiciens peuvent produire dans leurs jours les meilleurs. Elle ont d'ailleurs reçu de la critique le tribut d'éloges mérité et le public a ratifié le verdict des Aristarques. Les auteurs ni nous n'avons donc pas eu particulièrement à nous plaindre. Et une année qui a produit outre *Bagatelle*, *Servir* et *les Éclaireuses*, *Hélène Ardouin*, *les Flambeaux* et *Vouloir*, si ce n'est pas évidemment l'année de la Comète, ne saurait cependant passer pour un temps de médiocre récolte.

Tous les auteurs à succès ont été joués ou repris, et avec un succès qui n'a jamais été inférieur à l'attente

la plus favorable. MM. Feydeau, Sacha Guitry, de Flers et Caillavet, Bernstein, Bataille ont bien obtenu tout ce qu'ils pouvaient espérer. Et il y a eu un nombre plus que raisonnable de centièmes. Alors! qu'est-ce qu'il nous faut? — Mon Dieu, autant de succès, autant de recettes, seulement un peu plus d'art.

Manque général de composition.

D'abord on ne sait plus bâtir une pièce. On ne sait plus ce que c'est qu'un sujet, on ne sait plus ce que c'est qu'une action; d'une situation on a comme oublié l'art d'extraire toute la force dramatique; mais on glisse sur la surface des choses et en l'espace de deux heures on nous fait parcourir des mondes. Le secret du XIXe siècle qui se caractérisa par la prépondérance et la perfection du métier, appris à l'école du mélodrame, s'est perdu.

J'excepte pourtant M. Paul Hervieu, qui a fréquenté chez Dumas, et M. Gustave Guiches, qui sans aucun doute est de la même école.

Mais, pour dire toute ma pensée, le genre un peu algébrique de *Bagatelle* et de *Vouloir*, c'est-à-dire le genre de la comédie-proverbe, est aussi celui où les qualités de composition et de raison sont à la fois le plus indiquées, le plus inévitables et le moins intéressantes. Par définition, il entre de l'arrangement dans de tels ouvrages, combinés pour rendre manifeste, par un groupement artificieux de personnages, de types et d'incidents, une vue quelconque de moraliste, et il est clair que la suite dans le dessein et la rigoureuse disposition des plans et perspectives forment toute la raison d'être de ces pièces : par suite ce n'est pas assez une surprise de les y rencontrer pour que ce puisse être un plaisir très vif.

Il n'en serait pas de même si une action toute spontanée et en apparence capricieuse, éloquente pour l'ima-

gination, jouant la vie, pénétrée de sentiment, manifestait, par sa clarté et son aisance souveraine, la présence invisible d'une raison, d'une volonté, d'un plan. C'est en pareil cas que la composition enchante, parce qu'elle met en valeur des richesses de sensibilité et sert à en faire jouir avec plénitude. La comédie-proverbe laisse cette arrière-pensée que la raison n'y cherche qu'à se prouver elle-même : je préfère les pièces qui l'emploient à communiquer une émotion. Mais pour cela, encore faut-il que la source de l'émotion, le sujet, ne soit pas tarie aussitôt qu'excitée et que l'auteur prenne le temps de s'arrêter à chacune de ses idées, l'épuise de sa vertu scénique, lui fasse rendre enfin tous les effets qui, pour nous, public, sont tout son intérêt. Il ne faut donc pas qu'il se contente d'indiquer le thème, puis, heureux d'avoir montré de quoi il serait capable s'il voulait, nous fausse compagnie pour d'autres horizons.

Assurément, l'émotion naturelle n'est pas ce qui manque dans *les Éclaireuses*, dans *Hélène Ardouin*, ni dans beaucoup d'autres ouvrages. Mais d'autant plus mériterait-elle d'être creusée qu'elle est plus vraie et spontanée. Or, c'est justement cette mise en œuvre qui aujourd'hui fait le plus défaut. Et je note chez les auteurs une sorte de timidité et comme une injuste méfiance envers eux-mêmes, qui les arrête neuf fois sur dix au fort d'un beau mouvement; soit nonchalance, soit humilité ou servilité devant l'inspiration, on expose, on ébauche, on ne traite pas; le sujet est quitté dès qu'il pourrait devenir intéressant. C'est cette fausse pudeur, c'est ce scepticisme à l'endroit de la richesse de son sujet qui fait doubler dans *Hélène Ardouin* la comédie sentimentale par une peinture de mœurs, l'une et l'autre se renvoyant toujours le dé au bel endroit. Et de même, dans *les Éclaireuses*, sans bouder le plaisir que nous prîmes à ses vives caricatures ni lui reprocher d'avoir

mêlé le rire aux larmes, on peut regretter que M. Donnay ait perdu quelques vibrations assez belles de son sujet.

Plus d'émotion dans les sujets à mesure qu'on sait moins la communiquer.

Le XIXe siècle, représenté par Dumas, Scribe et Sardou, ces experts fabricants, sut à merveille bâtir une pièce mais c'est merveille aussi comme, avec une rare constance, il sut toujours fuir la difficulté en évitant le pathétique. Voyez dans *Bertrand et Raton* comme Scribe observe de s'écarter toujours à temps des grandes scènes que lui apporte en abondance un sujet voisin de la tragédie. Il s'arrange pour que certaines questions devant lesquelles il resterait court, ne se posent point dans l'esprit du spectateur, que celui-ci ne vienne pas à concevoir des espérances trop relevées, enfin que jamais il n'exige, sur un semblant de promesse de l'auteur, une scène trop forte et importante. Son grand talent est surtout de savoir ce qu'il faut ne pas dire et de s'arrêter à temps. Ce talent-là, Scribe et Sardou le possédaient à la perfection. Il n'y a guère aujourd'hui que MM. de Flers et Caillavet pour en avoir quelque teinture. Ce don, je le caractériserai moins par l'absence d'émotion que par la méfiance à l'égard de toute émotion.

Or, généralement, la plupart de nos auteurs ont bien cessé de craindre l'émotion. Même un faiseur de farces, comme M. Sacha Guitry, a cru devoir apprendre à y sacrifier : à preuve, *la Prise de Berg-op-Zoom*. On peut même trouver que nos auteurs ne s'y livrent que trop, puisqu'ils ignorent absolument le secret de la prolonger, de la moduler pour en tirer un effet d'art.

Le jour où ce secret aura été retrouvé, un signe clair, je vous le confie, en avertira bientôt ; il n'y aura plus

alors dans les pièces de ces idées abstraites, de ces ambitieuses moralités de plaquage, qui ne servent qu'à masquer les trous du dialogue, qu'à recouvrir des blancs de psychologie. Quand un auteur aura traité à fond une idée de pièce, quand il aura bien posé son action, il s'apercevra que cela suffit parfaitement, et son plaisir, anticipant sur celui du spectateur, le préviendra de ne point chercher ailleurs, dans des idéologies amorphes, cet intérêt passionné qu'il est toujours sûr, à partir d'une certaine profondeur, d'exciter du drame tout pur. Si M. Bataille avait poursuivi l'excellente situation dramatique du 1er acte des *Flambeaux*, il ne se serait pas mis en peine, je vous jure, de théories sur les astres et les beautés de l'école du soir.

Conséquences du développement matériel du théâtre.

Voici donc la marque et la plaie de notre théâtre : en même temps que les sujets sont en eux-mêmes plus faiblement traités, l'ambition demeure ou grandit, et l'on veut faire fort, et l'on veut faire important avec le moins de frais possible. Sans ménagement, notons une aberration qui désole notre scène et en compromet jusqu'à l'avenir. Mais voyons à quoi elle tient.

L'extraordinaire développement, surtout matériel, du théâtre contemporain, considéré dans son importance foraine corrélative de la déchéance des salons, dans l'énormité splendide des salles de spectacles, le luxe des décors, la frénésie de la publicité, fait qu'il semble ne plus y avoir de place ni d'avenir, du moins les inquiets et les avides se le persuadent, sauf pour les grandes machines. On s'est souvent plaint que certaines pièces eussent été écrites pour tel ou tel acteur; on n'a pas assez remarqué que presque toutes sont étirées de force aux proportions des salles. Les petits genres en sont

morts : les auteurs ne croient plus devoir produire que dans les genres importants ; cela au moment même où ils trahissent le plus d'embarras à composer. Est-il étonnant alors qu'on se rattrape sur les parties oratoires ? Ainsi M. Sacha Guitry, déjà nommé, voulant, avec une simple gaudriole, occuper le vaste plateau du Vaudeville, discuta froidement l'institution du mariage.

D'ailleurs, il n'est pas très facile d'échapper à l'influence de cette énormité des salles et des publics.

Au théâtre, la consécration du talent doit s'obtenir auprès du grand public, dont le jugement naturel fait subir aux ouvrages l'épreuve de la vie. Mais le grand public ne se trouve aujourd'hui que dans les salles préparées pour des foules : proie facile pour qui ruse, juge exigeant pour tout autre. Alors, comme un succès ne s'estime guère que par comparaison, nul ne sera censé avoir réussi s'il n'a obtenu les mêmes applaudissements qu'enlèvent tous les jours les simples fabricants. D'où obligation de forcer parfois la mesure, d'étonner, de hausser le ton pour étourdir d'emblée un public qui, à moins de paraître très excité, sera jugé excessivement froid. Et, je vous le demande, que peut faire d'autre un auteur, pourtant honnête, qui tâche à atteindre le public et pour se juger a besoin de le sentir s'animer à son ordre ?

C'est comme les recettes. Parce que Paris, avec son accroissement de population et l'affluence des étrangers, peut envoyer à une pièce, pendant 200 ou 300 représentations, autant de monde qu'il en faut, et parce que les habiles atteignent ces chiffres, l'auteur sincère qui questionne le succès, se croira vaincu et méprisé et se raturera à contre-temps à moins de gagner de grosses sommes : une idée d'échec ou d'incapacité restera attachée à des gains encore très appréciables mais non fabuleux.

L'exemple de M. Rostand.

Je pense ici à M. Edmond Rostand. Rostand est un gentil poète, qui a de la grâce, le don de l'émotion et qui possède son métier. Il était bien parti quand *Cyrano* lui vint enlever toute mesure. Alors il a voulu faire *Hamlet*, et il n'a écrit que *l'Aiglon*, ensuite il a tenté un monstre plus innommable : *Chantecler*. Et maintenant? On parle d'un *Faust*, d'un *Don Juan*, tous les plus grands sujets, et quoi encore? Erreur la plus complète qu'il soit possible de concevoir! Savez-vous d'où elle vient?

De la crainte d'une diminution, de la crainte de paraître une seule fois au-dessous de soi-même. Conséquence étonnante, mais certaine, de la peur de déchoir : on se sauve du péril dans l'étonnant, dans l'excentrique, à seule fin de récuser les règles ordinaires de la critique en excipant de l'étrangeté. Mais cette peur même, à quoi tient-elle sinon à l'énormité de la gloire que le théâtre aujourd'hui dispense et à laquelle on ne renonce plus, une fois conquise? — M. Rostand sait-il le coup de maître que ce serait pourtant, de revenir, un beau matin, à l'école des *Romanesques*, je veux dire à rechercher la perfection dans les petits sujets?

Théâtre pour tous publics.

L'extension presque démesurée du public des théâtres aura encore produit cette conséquence de brouiller définitivement le théâtre et la littérature, et d'une façon assez curieuse.

Dans les périodes de conscience artistique, quand les règles de l'art sont encore assez connues du public qui compte, pour être exigées, on remarque souvent, à côté du théâtre régulier, une production populaire : la farce

sous l'ancien régime, le mélodrame au XIXe siècle. Aujourd'hui, les auteurs qui pourraient prétendre au suffrage des amateurs éclairés, doivent travailler pour des foules aux bigarrures invraisemblables; comme le temps est cher, ces auteurs se voient alors obligés, pour n'écarter personne, de descendre à des manières nettement inférieures et communes. Cependant il faut aussi garder les airs de la littérature et du grand art. De là, cette production amphibie du boulevard, qui tâche en passant d'en donner pour tous les goûts [1], qui n'est pas le théâtre littéraire, qui n'est pas non plus le théâtre populaire, mais qui représente un compromis des deux et, du coup, les a mis l'un et l'autre au tombeau.

Le mélodrame est mort. A l'Ambigu, on a joué *Courteline* et des revues. Le répertoire ne fait plus recette et les directeurs de la scène du boulevard du Temple parlent d'un théâtre régulier de comédie dramatique.

Un seul mélodrame a réussi cette année, c'est *le Bossu*, de Paul Féval, repris au théâtre Sarah-Bernhardt à titre de curiosité rétrospective.

En même temps et comme par contre-coup, le théâtre à prétention littéraire verse, naufrage et périt dans l'esthétisme, l'ésotérisme, l'insignifiance, avec cette particularité qu'il renonce pour jamais à la conquête du grand public; même, pour en trouver les derniers échantillons, il a fallu les rechercher dans le « théâtre lu ».

Il n'en était pas de même autrefois, du temps du

1. Concurremment avec ce drame amphibie, voici le théâtre pornographique qui s'installe et tente la fortune par les mêmes moyens. Poncifs littéraires, reconstitutions artistiques, tableaux vivants et gravelure, il y en a pour tout le public et c'est le vrai volapuck des classes et des nations. *Le Minaret* est le plus récent échantillon d'un genre qui sait rester sale sans abdiquer toute prétention.

symbolisme et du premier théâtre libre : on avait bien alors cent spectateurs en tout, mais on pensait aux foules de l'avenir.

Présentement, la foi est morte, et que ce soit Maeterlinck, Jammes ou Claudel, chacun a nettement conscience et dessein de ne bien faire que de la littérature de cénacle. Le plus avisé et le moins sérieux, une fois de plus, aura été cet italien subtil, bon humaniste d'ailleurs, Gabriele d'Annunzio, qui, pour mettre en quelque sorte les choses au point, s'est avisé d'écrire sa *Pisanelle* en langage du XIIIe siècle [1].

Chances d'un renouveau.

Un essai comme celui-ci doit éviter d'employer le ton d'apocalypse et de lancer sur Jérusalem les malédictions et les menaces d'anéantissement. Je ne dirai donc pas que nous approchons de la fin finale et qu'une pluie de soufre purifiera demain Paris en un désert. Je n'en sais rien, je ne le souhaite pas, d'ailleurs je ne le crois guère. Je crois que grâce à notre incomparable passé littéraire, nous pouvons encore espérer, de temps en temps, par exception, quelques bonnes œuvres et voir fleurir des gloires individuelles. Mais cela ne changera rien à l'abaissement général de la scène et à l'absence de toute tentative de réforme.

Absence particulièrement frappante en un temps de

1. Veut-on d'autres signes de la décadence du théâtre en tant que genre littéraire ? — Au terme d'une saison creuse, on abandonne bien, en 1912, dix représentations à Moréas, ou à Euripide traduit par Jaubert et Silvain. Mais que la recette marche à peu près, il n'y a plus de place en 1913 pour la tragédie, ce bouche-trou. — Quant à nos relations avec l'étranger (adieu Tolstoï, Ibsen et tous les scandinaves !), elles se réduisent de plus en plus à un joyeux commerce avec *Mlle Beulemans* et *la Demoiselle de magasin*.

classicisme et de renaissance, peut-on dire, générale. Le théâtre reste absolument en dehors de tout ce qui se tente d'heureux dans l'ordre de la critique, des idées, de la poésie, du roman. De plus en plus la littérature affecte d'ignorer la production dramatique. Même le dogmatisme, aujourd'hui si utilement en faveur, s'en désintéresse. Le théâtre, ce mot seul a pris comme une sonorité fâcheuse.

Sans doute, plus qu'aucun autre, l'art dramatique est dépendant de l'état social, et son relèvement peut être subordonné à une réformation plus large. Mais l'inquiétant, c'est que dans le cas d'un renouveau social, même si demain les circonstances redevenaient favorables et propices, rien, absolument rien ne serait disposé pour profiter de ce retour de faveur et faciliter l'avènement d'un théâtre nouveau. Nulle recherche, nulle réaction, point de principe collectif, aucun indice de changement, pas le moindre mouvement, voilà ce que dit notre bulletin. Où est la jeune école ? Où l'équipe des doctrinaires, qui précède toute renaissance des formes ? Peut-être se rassemble-t-elle en ce moment. Peut-être des jeunes hommes travaillent-ils, dans le secret, à l'œuvre de demain, tandis que, présage assez décourageant, j'écris ces lignes devant la grève où l'océan, chaque jour, revient tout effacer. Peut-être, peut-être... Songez qu'il a fallu un siècle, avec le plus favorable concours de circonstances, pour faire sortir notre théâtre classique du grand travail de la Renaissance. Cent ans, ce ne serait rien si nous pouvions dater cette chronique de l'an Un.

ESSAI DE RÉNOVATION DRAMATIQUE

Le Théâtre du Vieux-Colombier

OUVERT LE 22 OCTOBRE 1913

M. Copeau, directeur de la *Nouvelle Revue Française* ne passera pas pour un découragé puisqu'il fonde un théâtre dans des vues de rénovation. Cependant sa censure, son dégoût de la production actuelle ne le cède en rien à la sévérité de nos jugements : nous rapporterons ses termes tout à l'heure. Comment allier tant de désabusement et cette confiance ? C'est peut-être qu'on ne critiquerait pas sans une idée du beau un peu supérieure : la critique ne tend alors qu'à paralyser le laid et le goût du laid pour abandonner aux belles œuvres toute la carrière.

La confiance de M. Jacques Copeau, son enthousiasme n'empêche même pas un certain scepticisme quant au résultat attendu. Il n'y a rien là encore d'incompatible : ce scepticisme vient d'une vue exacte de la difficulté : c'est aussi parce qu'on l'a vue que l'on ose et qu'on tente.

Une entreprise comme le Théâtre du Vieux-Colombier apparaît donc le complément naturel et logique d'une critique générale du théâtre contemporain.

*
* *

Avant tout et tout de suite nous soulignerons les heureuses nouveautés et la portée d'une telle tentative. D'abord la part faite aux classiques. M. Jacques Copeau écrit à ce sujet :

Notre premier souci sera de marquer une vénération particulière aux classiques anciens et modernes, français et étrangers. Il n'est point excessif de dire qu'ils sont ignorés du public. Nous les proposerons comme un constant exemple, comme l'antidote du faux goût et des engouements esthétiques, comme l'*étalon du jugement critique*, comme une leçon rigoureuse pour ceux qui écrivent le théâtre d'aujourd'hui et pour ceux qui l'interprètent. Devant ces ouvrages d'autrefois, que les habitudes mécaniques de certains comédiens et la routine d'une prétendue « tradition » défigurent trop souvent, nous nous efforcerons de nous remettre *en état de sensibilité*.

Autre trait heureux : une conception plus organique du théâtre. Ce n'est pas seulement le choix des pièces, ce n'est pas seulement le jeu des acteurs, ni la mise en scène, ni le décor, ni l'administration qui ont occupé M. Copeau. C'est tout cela ensemble, parce que le parfait accord de tant d'éléments est indispensable au plaisir d'émotion esthétique qu'on vient chercher au théâtre.

Enfin M. Copeau affirme que le Théâtre du Vieux-Colombier ne sera inféodé à aucune école. Il se réserve de choisir son répertoire de pièces nouvelles parmi celles-là seules qui aux vertus dramatiques joindront les agréments littéraires, quelle que soit d'ailleurs l'école ou l'étiquette dont se réclame l'auteur.

Le *Théâtre du Vieux-Colombier* est ouvert à toutes les tentatives, pourvu qu'elles atteignent un certain niveau, qu'elles

soient d'une certaine qualité. Nous entendons : une qualité *dramatique*.

Quelles que soient nos préférences avouées comme connaisseurs et comme critiques, notre direction personnelle comme écrivains, cependant nous ne représentons pas une école, dont toute l'autorité risque de déchoir quand s'évanouit son éphémère attrait de nouveauté. Nous n'apportons pas une formule, avec la certitude que de cet embryon doivent naître et se développer le théâtre de demain. C'est en quoi nous nous distinguons des entreprises qui nous ont précédés. Celles-ci — on peut le dire sans méconnaître l'apport de la plus notoire d'entre elles, le *Théâtre Libre*, et sans déprécier la haute valeur de son chef, M. André Antoine, à qui nous devons tant — celles-ci commirent inconsciemment l'imprudence de limiter leur champ d'action à l'étroitesse d'un programme révolutionnaire. Nous ne sentons pas le besoin d'une révolution. Nous avons, pour cela, les yeux fixés sur de trop grands modèles.

M. Copeau a bien raison. De révolution, dans l'ordre de l'intelligence et des arts, il n'y en a plus à attendre ni à désirer depuis la Grèce ou, si vous préférez, depuis la Renaissance et son achèvement, notre XVIIe. Il existe des modèles, c'est pour qu'on les regarde. Et cependant du « théâtre de demain » nul ne peut rien préjuger. Il sera, s'il vient à exister, différent du théâtre classique, et nouveau dans la mesure où celui-ci le fut ; mais c'est tout ce que M. Copeau admettrait qu'on en dît, pour signifier au fond qu'on en ignore à peu près tout.

— Alors, que faire dans cette nuit ? Et comment M. Copeau ose-t-il bien remuer s'il ne sait où il nous mène ?

— M. Copeau explique ainsi son mobile :

Si l'on veut que nous nommions plus clairement le sentiment qui nous anime, la passion qui nous pousse, nous contraint, nous oblige, à laquelle il faut que nous cédions enfin, c'est l'*indignation*.

Une effrénée industrialisation qui, de jour en jour plus cyniquement, dégrade notre scène française et détourne d'elle le public cultivé ; l'accaparement de la plupart des théâtres par une poignée d'amuseurs à la solde de marchands éhontés ; partout, et là encore où de grandes traditions devraient sauvegarder quelque pudeur, le même esprit de cabotinage et de spéculation, la même bassesse ; partout le bluff, la surenchère de toute sorte et l'exhibitionnisme de toute nature parasitant un art qui se meurt, et dont il n'est même plus question ; partout veulerie, désordre, indiscipline, ignorance et sottise, dédain du créateur, haine de la beauté ; une production de plus en plus folle et vaine, une critique de plus en plus consentante, un goût public de plus en plus égaré : voilà ce qui nous indigne et nous soulève.

Il y a excès et manque dans ce tableau. La déchéance du théâtre contemporain se caractérise, aux yeux de M. Copeau, par son « industrialisation », sa bassesse, la prépondérance du cabotinisme, l'ignorance du public, enfin le « dédain du créateur », la « haine de la beauté ». « Qu'on fasse échec à la puissance de l'artiste : voilà la condamnation sans appel de la scène moderne. Et cette aversion, ce dégoût que l'artiste lui témoigne en retour : voilà qui achève de ravaler le théâtre présent, d'en faire, comme on l'a trop justement écrit, *le plus décrié des arts.* » Comme description, tout cela peut être vrai, ou à peu près, tout cela peut exister, encore que je n'aie point rencontré les personnes dont parle M. Copeau, ni la haine de la beauté, ni le dédain du créateur, ni l'échec à la puissance de l'artiste. Mais quand on aurait constaté l'existence de toutes ces tares, encore n'aurait-on vu que l'effet et non la cause.

Des marchands, que M. Copeau met une pudeur troublante à désigner, ont industrialisé la scène française ? Mais d'où vient que la scène française se soit prêtée à l'industrialisation ? — Le théâtre répond à un

besoin de société ; quand il est vide d'ouvrages, le commerce s'en empare ; au lieu d'injurier les « marchands éhontés », mieux vaudrait donc réoccuper la scène française. Avec une grande franchise, M. Copeau avoue qu'il ne peut pas le promettre. Rendons à la scène quelque dignité, propose-t-il simplement, ce n'est pas encore la vie ; mais quand ce corps qui est tout souillé aura reçu nos soins, peut-être alors une âme acceptera de l'habiter. Ainsi raisonne notre confrère.

Or, je conteste ce déshonneur du théâtre, je ne vois pas qu'en lui-même il apparaisse déchu. Décadence n'est pas déchéance, et sa valeur propre comme genre littéraire n'a pas été mise en question, même par les écrivains les plus excités contre le commercialisme théâtral. (V. Enquête des *Marges*, 1912.) En réalité, jamais le théâtre n'a eu davantage de prestige, même c'est son auréole qui lui attire pareille nuée de prétendants, honorables ou suspects, et il lui a fallu un honneur assez solide pour ne pas tout le perdre après en avoir tant prêté aux amuseurs et mercantis que fustige M. Copeau. C'est que la dignité intrinsèque de l'expression dramatique ne peut pas dépendre des petites fluctuations du marché théâtral, et elle n'est pas non plus en cause.

Si le théâtre garde tout son crédit, alors que lui manque-t-il ? Des auteurs ?

Considérant les choses d'un peu haut, écrit M. Copeau, il est impossible de ne pas reconnaître que plusieurs générations se sont succédé, sans qu'un artiste véritable ambitionnât, pour y manifester son génie, la forme dramatique. Lors même que ses facultés semblaient proprement le destiner au théâtre, l'artiste dont nous parlons a toujours cherché refuge en quelque autre genre, l'estimant plus digne de lui, fût-il moins conforme à sa visée. Est-ce à dire qu'il soit sans ressource et comme désaffecté, trop fragile dans une main puissante et rebelle à toute nouveauté, l'instrument qu'ont

façonné et dont se contentèrent les Sophocle et les Shakespeare, les Racine, les Molière, les Ibsen ? Non. Mais il a dégénéré parmi des pratiques infâmes, et l'usage en paraît interdit à quiconque prétend, de nos jours, faire librement œuvre de beauté.

Cet aperçu de l'histoire littéraire du XIXe siècle nous étonne. Nous croyions le contraire, car à peu près aucun des écrivains d'imagination de cette période, fût-ce Chateaubriand et Stendhal, sans oublier ni Vigny, ni Musset, ni Hugo, ni Leconte de Lisle, ni Balzac, ni Sand, ni Flaubert, ni Mérimée que le Théâtre du Vieux-Colombier inscrit à son répertoire, à peu près aucun donc, même parmi les moins doués, n'a omis, à un moment quelconque de sa carrière, de s'essayer au théâtre, ce fut même une nouveauté du siècle, et à cet égard les auteurs contemporains que M. Copeau va lancer ne feront guère que continuer l'usage.

Alors ? — Alors si la production dramatique du XIXe siècle a été si faible qu'il n'en restera à peu près rien, sauf quelques comédies de Musset [1], reflet de notre XVIIIe, c'est peut-être que, tout attiré qu'il fut par les feux de la rampe, le XIXe siècle se voua trop exclusivement au lyrisme, exagéra en tout l'importance du point de vue individuel, désapprit à compter avec le public et contracta ainsi les plus fâcheuses habitudes pour aborder la scène. La disette d'œuvres ne serait donc imputable qu'au peuple des écrivains de théâtre, trop amoureux d'eux-mêmes, trop peu reliés au public, sans participation à la vie sociale. Nous touchons ainsi au cœur de la question, au problème capital du *public*; on n'a rien fait tant qu'on ne l'a pas résolu.

Le théâtre est la forme sociale, par excellence, de

1. Voir Appendice XVI.

l'expression littéraire : roman, poésie, histoire peuvent davantage se cultiver pour eux-mêmes et choisir leurs lecteurs. Mais l'ouvrage dramatique viable est obligé d'établir une espèce de colloque entre les personnages et le public, dont la collaboration lui devient par le fait indispensable, et de répercuter l'action dans la salle ; en cela, le théâtre se souvient de ses origines liturgiques ; grâce à lui des concitoyens, des coreligionnaires, des membres d'une société, se reconnaissent un langage identique et vérifient leurs aptitudes à entrer en communion. Le dépouiller de cette condition sociale, c'est le réduire à cette acrobatie littéraire qui consiste à n'user pour le récit que du langage direct ; la réunion d'un public dans une salle ne se justifie plus, les romans de Gyp et de tant d'autres auraient au moins l'avantage de nous laisser au coin du feu.

On voit alors l'utilité, pour les auteurs, d'un public, de composition connue et stable, à qui rapporter constamment, pendant la gestation et pendant l'enfantement, l'esprit et les tendances de leurs ouvrages.

Or, que dit M. Copeau ?

Nous pensons qu'il ne suffit même pas, aujourd'hui, de créer des œuvres fortes : en quel lieu trouveraient-elles accueil, rencontreraient-elles à la fois leur public et leurs interprètes, avec une atmosphère favorable à leur épanouissement ?

J'en demande pardon à M. Copeau : il a tort de vouloir faire préexister l'œuvre au public ; s'il y a un ordre des temps, le voici : d'abord le public[1] — ensuite

1. Par public, j'entends non pas une foule, mais un *monde* avec ses mœurs et ses exigences d'esprit. Il faut, pour que la scène fleurisse, l'existence d'un groupe, homogène, organique, d'hommes et de femmes apportant au parterre et dans les loges des habitudes sociales et une formation prises dans la vie en dehors de toute littérature.

l'œuvre, — enfin les interprètes ; accorder un droit d'antériorité à l'œuvre sur le public ou aux interprètes sur l'œuvre est également une faute. Il faut que l'œuvre « rencontre son public » *avant* d'être écrite, car après, il ne serait plus temps.

Cette vérité, M. Gustave Fagniez l'a, dans une récente étude publiée au *Correspondant*, établie sur l'histoire. L'éminent historien a mis en regard les progrès de l'art dramatique et ceux du goût public au début du XVIIe siècle, et il a été ainsi amené à découvrir les influences heureuses qui favorisèrent la naissance du *Cid*, cette première grande date de notre histoire dramatique. De ses précieuses analyses se dégage cette leçon que si, à la Renaissance, la tentative des Jodelle et des Garnier pour « créer, sur le modèle du drame antique plus ou moins exactement compris, un art régulier », a avorté, la raison en est qu'elle visait en somme une adaptation littéraire factice.

Mais quand des autorités sociales commencèrent de s'intéresser aux choses du théâtre, quand leur patronage exerça, sur les mœurs de la scène autant que sur l'esprit des ouvrages, une véritable police, alors la tentative de Jodelle put être reprise et conduite à son terme, qui était « la création d'un type de poème dramatique abstrait, tout psychologique, concentré, directement opposé à cet art scénique du moyen âge, qui se survit à lui-même au début du siècle et qu'on pourrait comparer à une imagerie voyante, complexe et confuse. Ce changement dans le goût du public correspondit à un changement dans l'état moral et dans l'idéal de la société [1] ». Autrement

1. Rappelons que c'est la même thèse, appliquée à tout l'ensemble de la production littéraire d'une époque, qu'on trouve soutenue dans le livre d'Henri Clouard : *Les Disciplines*, nécessité littéraire et sociale d'une renaissance classique. [L'ouvrage d'Henri Clouard a reçu le prix de la Critique en 1914. — E. M.]

dit, il n'y eut rien de fait tant que manquèrent le contrôle d'un public et les préoccupations qu'il doit créer chez l'artiste ; mais quand, entre la société et les écrivains, des rapports habituels se furent établis, alors l'idée prit forme et s'anima.

Le public qui eut part à notre tragédie classique, c'est la cour et toute la haute société telle qu'après les guerres de religion elle s'organisa sous les auspices des rois. On se rappelle l'attention sourcilleuse de Richelieu examinant *le Cid*. Despotisme ? Non pas, mais devoir de protecteur. C'est aux émules d'Armand que l'ouvrage devait sa figure humaine ; comme représentant de la société, le Cardinal avait bien sur le poète quelque droit de juridiction. Se trompa-t-il, d'ailleurs, en jugeant qu'il restait dans ce chef-d'œuvre quelque point à reprendre ? Corneille lui-même et bientôt Racine viendront lui donner raison. Quant à Racine, c'est à très bon droit que M. Anatole France évoquait, l'autre jour, l'inspiration aristocratique de ses poèmes. Aussi a-t-on vu finir le même jour et notre littérature classique et l'ancien régime ; 1789, en détruisant une société, brisait nécessairement le miroir qu'avait été sa littérature [1].

Mais le problème étant d'appuyer la production dramatique à un état d'esprit collectif, quelle société, de nos jours, prendra la place du monde d'ancien régime ? Et y eut-il, dans le cours du XIXe siècle, des publics qui se soient, bien ou mal, acquittés de ce rôle ?

J'en vois au moins deux : au début les fervents de mélodrames et vers 1830 le public bourgeois de Scribe.

1. Mais le romantisme a des antécédents dans l'ancien régime, c'est donc que celui-ci n'a pas tout entier fini en 1789. — Pierre Lasserre vous expliquera (*le Romantisme Français*) que le romantisme éternisa justement et déifia des modes qui sans cela ne demandaient qu'à passer et qui, dés lors, perdirent tout caractère social.

Ah! ce n'est pas très brillant. Pixérécourt et Eugène Scribe sonnent moins bien que Corneille et que Marivaux; mais aussi il n'y a plus de Versailles, et d'ailleurs on aurait pu mieux faire : il a manqué un Stendhal dramaturge pour parler avec art à ces portions nouvelles de public.

Et aujourd'hui ? — Aujourd'hui, je vois un groupe français assez homogène d'hommes d'affaires, financiers, chefs d'industrie, avocats, tous esprits positifs, doués des qualités de l'esprit et de la race, rompus au maniement des hommes et habiles à se soumettre les choses, curieux et ambitieux, réalistes et hardis. C'est à eux qu'il faudra agréer et l'on ne s'ennuiera pas. Un théâtre qui voudrait leur plaire aurait à machiner des intrigues sans doute compliquées en observant toutefois, avec la vraisemblance la plus rigoureuse, une extrême précision dans les jeux de l'imagination et en éliminant le plus possible la part de la fatalité. Luttes d'esprit de combinaison, duels d'intelligence, assauts ou matches de diplomatie, qu'on les appelle comme on voudra, l'intérêt de ces pièces serait dans je ne sais quelle passion de l'observation psychologique, considérée comme arme de combat : *Homo homini lynx*, si vous voulez... Et, pour avoir ainsi pensé surtout à un îlot de notre société désunie, est-ce que l'auteur, par contre-coup, ne toucherait pas la généralité du public français, puisque grâce à cela il atteindrait à l'humain, à l'universel? Sans doute l'existence d'un genre de haut style comme la tragédie resterait difficile, mais ce n'est pas une raison pour se croiser les bras quand on peut toujours faire de bonne comédie dramatique et par ce moyen préparer un avenir meilleur, en rendant à notre public le goût et comme la nostalgie de son unité.

Il faut nous contenter ici de ces indications. Ne suffisent-elles pas à montrer que malgré l'infériorité cer-

taine résultant de l'état politique et social, un théâtre nouveau serait possible tout de suite si l'on voulait travailler pour un public national déterminé, en vue de complaire à ses habitudes mentales ? C'est à quoi ne pense pas M. Copeau et j'attribue à cet oubli les erreurs de son programme [1].

*
* *

Comme, de son propre aveu, le directeur du Vieux-Colombier ignore les conditions idéales du théâtre de demain (ce théâtre qu'il attend quand il faudrait tout de suite se mettre à le réaliser) faute, par suite, de

1. Voici quel était ce programme, pour la saison 1913-14. — THÉATRE ANTIQUE. — ESCHYLE, *Une tragédie*. — EURIPIDE, *Les Troyennes*. — THÉATRE FRANÇAIS. 1° *Répertoire classique* : MOLIÈRE, *Don Juan. L'Avare. Sganarelle ou le Cocu imaginaire. L'Amour Médecin*. — RACINE : *Britannicus*. — 2° *Pièces modernes* : A. *Reprises* : Alfred DE MUSSET, *Barberine*. — Prosper MÉRIMÉE (Théâtre de Clara Gazul), *Le Carrosse du Saint-Sacrement. L'Occasion*. — Jules RENARD, *Le Pain de Ménage*. — Tristan BERNARD, *Daisy*, et des comédies d'Henri Becque, Georges de Porto-Riche, Georges Courteline. — B. *Premières représentations* : Francis VIELÉ-GRIFFIN, *Phocas le Jardinier*. — Paul CLAUDEL, *L'Échange*. — André SUARÈS, *La Tragédie d'Électre et Oreste*. — Henri GHÉON, *L'Eau de Vie*. — Jean SCHLUMBERGER, *Les Fils Louvernié*. — Alexandre ARNOUX, *Le Lien*. — Jacques COPEAU, *La Maison natale*. — THEATRE ÉTRANGER (ancien et moderne) : William SHAKESPEARE, *La Nuit des Rois* (traduction nouvelle de Théodore Lascaris). — Thomas HEYWOOD, *Une Femme tuée par la douceur* (traduction inédite). — Henrik IBSEN, *Rosmersholm* (traduction nouvelle d'Agnès Thomsen). — Stanislas WYSPIANSKI, *Les Juges* (traduction inédite d'Adam de Lada et Lucien Maury). — G. Bernard SHAW, *Une Comédie* (traduction d'Henriette et Augustin Hamon). — John M. SYNGE, *L'Enfant gâté du Monde occidental* (traduction inédite). — MATINÉES POÉTIQUES. — Le Théâtre du Vieux-Colombier donnera, le jeudi après-midi, des matinées poétiques où une conférence précèdera des lectures, des récitations et, si le sujet le comporte, des représentations d'œuvres lyriques. Le programme comprendra

savoir quelles tendances favoriser de parti-pris [1], il était naturel qu'il composât un programme pour son goût, qui est d'ailleurs intéressant, et que ses amitiés, ses curiosités, ses lectures, décidassent le plus souvent du choix des pièces. C'est ce qui est arrivé.

Ainsi le programme du théâtre étranger classique ne comprend que des Anglais. Pourquoi ni Calderon, ni Lope de Vega ? Serait-ce que les lectures de M. Copeau sont plus volontiers anglaises qu'espagnoles ?

On reprendra *Rosmersholm*. A quel titre ? — Comme « date dans l'histoire du théâtre » ? ou parce qu'Ibsen doit être dans la bibliothèque de tout « littérateur » convaincu ?

Je vois encore une reprise de *Barberine*, qui est bien la plus enfantine des comédies de Musset. Je suppose que M. Copeau aura cédé à une curiosité de lettré. Mais alors, au lieu de réformateurs, ne sommes-nous plus que de frivoles badauds ?

Comme auteurs récents, il y a Jules Renard, Henri Becque, Courteline, Porto-Riche et Tristan Bernard. Je mets à part Courteline, celui-là est un maître : aussi il allait au café [2] ; mais est-ce que MM. Viélé-Griffin, Claudel, Ghéon, Suarès auront songé à lui demander

vingt-quatre matinées, douze consacrées au passé, du XIIe au XIXe siècle, de la *Chanson de Roland* à Baudelaire ; et douze autres, alternant de semaine en semaine avec les précédentes, consacrées à la poésie contemporaine, de Mallarmé et Verlaine aux productions les plus récentes.

1. M. Copeau justifie sa mission comme consistant à rendre au théâtre « son lustre et sa grandeur », autrement dit sa dignité. Mais la dignité sans la vie, qu'est-ce que ce peut être ? — Des pompes funèbres ; nous appelons ainsi la littérature de cénacle.

2. « Si La Bruyère avait bu, si La Rochefoucaud avait chassé, si Chamfort avait voyagé, si Lacy avait su les langues étrangères, si Vauvenargues avait aimé, si Weiss avait été à la cour, si Théophraste avait été à Paris, ils auraient mieux écrit encore. » (Prince de Ligne.)

des leçons ? — Pour Jules Renard, Porto-Riche et Becque, ce qu'il y a d' « écrit » dans leur théâtre n'a-t-il pas décidé de leur adoption ? Car en ce qui concerne M. de Porto-Riche, comment supposer, chez M. Copeau, un goût, qui dénoterait de la dépravation, pour ce *faisandé*, toujours si ponctuel, soit dans *Amoureuse* ou dans *le Passé*, à perturber l'analyse psychologique ? Reste M. Tristan Bernard. Pour celui-là, il n'y a qu'une explication : l'amitié. M. Copeau n'est pas un saint, c'est compréhensible. Je lui sais gré d'ailleurs de ce choix ridicule : *Daisy*. Vous vous rappelez peut-être : un pickpocket sauve de la police un confrère qu'il sait être son rival heureux. En film, avec une poursuite sur les toits, on voit très bien cela; mais las, cette pièce ! — Et ce nom déjà dans un tel programme ! Tristan Bernard, voyons, c'est une dérobade, ce n'est pas un auteur. Et M. Copeau parle de l'honneur, de la dignité de la scène ! Avec M. Bernard, ces valeurs-là sont-elles entre bonnes mains ? Allez plutôt voir *Daisy* !

De telles erreurs portent leur punition, c'est l'avenir de l'entreprise qu'elles intéressent : si un jour le Théâtre du Vieux-Colombier révèle un auteur, qu'est-ce qui arrivera, croyez-vous ? Ledit auteur passera incontinent sur le Boulevard (ce Boulevard que vous détestez) non certes par un vain désir de célébrité ni de lucre, mais pour trouver là, au moins épars, ce public indispensable que vous ne lui aurez pas procuré.

Cela assurément ne supprime point l'intérêt de votre tentative. Un théâtre d'essai risque toujours de provoquer une fermentation qui ne peut pas être pire que l'apathie actuelle. Surtout, quelques-uns des plus purs chefs-d'œuvre de la littérature dramatique vont être joués chez vous. Mais enfin nous avions pour vous plus d'ambition.

LE JUIF

DANS LE THÉATRE DE M. BERNSTEIN

Essai de critique psychologique.

Le 12 juin 1900, le théâtre Antoine représentait la première comédie d'un auteur inconnu, *le Marché*, de M. Henry Bernstein. L'ouvrage se recommandait de la poétique du genre cruel, mis en faveur par le Théâtre Libre ; il en avait toute la dureté, la brutalité, et surtout le caractère d'exception, avec une simplicité presque enfantine ; mais jusque dans le grossissement et l'artificielle outrance, *le Marché* montrait des qualités de fougue et comme une frénésie qui retinrent l'attention.

Je dois dire qu'à la lecture l'ouvrage se supporte plus malaisément qu'à la scène ; mais pour l'historien de l'œuvre de M. Bernstein (si ce ne sont pas de trop grands mots), il offre cet intérêt d'être comme le prototype de toutes les comédies qui marqueront l'apogée de la carrière de cet auteur. Après *le Marché*, M. Bernstein hésitera encore, cherchera sa voie, courra plusieurs pistes, puis décidément reviendra à son premier type de pièce, en reprendra le personnage central et, sous divers noms, dans différentes circonstances, écrira plusieurs drames pour montrer toujours Forou et Forou seulement. On peut donc dire que dans sa première pièce, cet auteur avait du premier coup exprimé ce qui

lui tenait le plus au cœur, sa conception essentielle de l'homme et de la vie.

Cette conception, commençons par définir ce qu'elle n'est pas. L'une des premières scènes du *Marché* introduit un personnage du nom de Vignolis, à peu près inutile à l'action et qui ne paraît guère que pour débiter cette réplique :

GERMAINE. — Gaston était votre ami le plus cher. En partant vous vous êtes conduit en honnête homme... je n'en suis pas surprise...

VIGNOLIS. — Arrêtez! Gaston n'a été pour rien dans mon départ... Est-il plus digne de vous qu'un autre?... Je vous aurais prise à lui sans hésiter... L'amitié ne pèse pas un fétu pour qui tend les bras vers le bonheur!... Si je suis parti, c'est par égoïsme... J'ai senti la lutte inutile!... l'espoir vain... J'ai eu peur des affres que je me préparais... Oui, peur! Je ne voulais pas me briser le cœur tout à fait à vos refus!... Seulement, je peux bien vous le dire maintenant après deux années de séparation : mes yeux se sont brûlés à l'éclat de mon rêve et je ne jetterai plus sur la vie qu'un regard terne... bien terne et bien découragé!...

Aux yeux de M. Bernstein, ce personnage, qui un jour a douté de soi et s'est renoncé, c'est le lâche, c'est le damné. Il lui oppose comme le bien au mal, le beau au laid, ce type d'homme qu'il incarna pour la première fois dans l'ancien maquignon Forou et qui, pour appeler les choses et les gens par leur nom, fait le rôle du juif dans les pièces de M. Bernstein. Forou donc aime Germaine Certier; et comme il craint qu'un certain du Prancey ne soit son amant, pour l'évincer il s'y prend de la sorte : « Je voudrais savoir si... Il faut que je sache!... Monsieur le Comte, êtes-vous l'amant de Mme Certier. »

Du Prancey. — Je ne veux pas laisser planer sur notre hôtesse, chez qui je me trouve, au même titre que vous, l'ombre d'une suspicion... Seulement, pour l'avenir, mon ami, sachez qu'il y a des questions auxquelles un galant homme ne répond pas.

Forou. — Oui, mais vous n'êtes pas un galant homme!

— Vous cherchez une affaire?... Alors, sortons! Pas de scandale ici!

— Un duel?... Vous croyez vous en tirer par un duel? Vous vous fichez de moi?... A quoi ça m'avancerait-il, un duel? A être blessé probablement. J'ai jamais fait d'armes, moi! C'est pas à votre peau que j'en veux!... J'ai d'autres moyens de me débarrasser de vous!... Oui ou non, voulez-vous m'avouer que vous êtes l'amant de Mme Certier?

— En voilà assez, Monsieur!... Je vous intime l'ordre de me suivre hors de cette maison ou de vous taire!

— Et moi, je vous ordonne de parler!

— Ne criez pas ainsi!

— Vous avez raison... Voyez... je baisse la voix... Mais ne me bravez pas!... Ecoutez, même dans les cours ou dans les écuries, où c'est tout plein de brutes et de soûlards, quand on me voyait serrer les dents et serrer les poings, jamais le plus solide n'a osé se rebiffer! Je vous conseille de filer doux aussi, ou il pourrait vous en cuire!... Oh! soyez tranquille. j'vais pas me colleter avec vous... Ce que je ferai, c'est vous ruiner!... Moi qui vous parle, j'peux couler la *Nouvelle Croisade*... Vous savez les rumeurs qui circulent... Les gens trouvent que la ratification se fait attendre, qu'il doit y avoir du tirage à Constantinople... Je suis un de vos plus gros actionnaires... Eh bien! si dans deux minutes vous ne m'avez pas répondu, je téléphone à mon agent de change à Paris de jeter mon énorme paquet sur le marché et de le vendre à n'importe quel prix..., *etc.*, *etc.*

On vient de voir l'homme en action. Mais ce n'est peut-être pas ce qui intéresse le plus M. Bernstein : le héros de son cœur, il aime surtout le mettre en récit, le faire se raconter. Cela est si vrai qu'en général il place

au dénouement, c'est-à-dire au sommet du pathétique, le plus important de ces récits, comme pour souligner que l'intérêt, selon lui, réside — dans ces effusions sentimentales ? non, mais plutôt dans ce bavardage d'une énergie qui prend trop plaisir à se démontrer constante et heureuse. « Voilà que vous êtes fâchée ! » dit-il à Germaine Certier, à qui il vient de présenter certaines factures acquittées.

— Voilà que vous êtes fâchée ! j'l'ai pas volé !... J'aurais dû m'en aller ! j'm'imaginais pas non plus qu'avec moi vous vous gêneriez !... C'est pas la peine de rien me cacher à moi !... J'suis pas comme vos amis les gens chics ; je comprends des choses qu'eux ils ne peuvent pas comprendre, car j'ai connu ce que je prie Dieu que vous ne connaissiez jamais, la misère... la purée... la vraie !... les fringales, et qu'il fallait dîner d'un verre d'eau à la Wallace !... les maux de gorge, les grippes, et qu'il fallait coucher sur un banc !...

Cela à la fin d'une scène qui ouvre la crise principale et annonce le dénouement. On conçoit qu'au dénouement même, le besoin de parler de soi, de narrer sa vie ne souffrira plus d'empêchement ; et sans qu'on comprenne que la biographie de Forou par Forou doive raisonnablement exercer la moindre influence sur les déterminations de Germaine, mais tout simplement parce que le vrai sujet de la pièce, pour M. Bernstein, c'est la lutte d'une bête rusée contre la vie, ou pour mieux dire, une représentation de la ténacité sémite, la scène dernière de l'ouvrage, la grande scène qui résume toute l'œuvre est uniquement remplie par les mémoires de Forou.

— Madame, j'ai une proposition à vous faire... Je me suis informé, rapport à vos affaires... J'sais ce qui vous manque et j'sais pour quand il vous le faut... Si j'étais un saint, je vous dirais : « Puisez dans mon bien, quand vous y aurez puisé

la tranquillité et le bonheur, moi je me tirerai des pieds et vous n'entendrez plus parler de moi !... » Mais voilà j'suis pas un saint !

— En vérité, je ne vous ai jamais rien demandé...

— Encore une fois, Madame, je vous supplie de tout écouter !... Après, vous pourrez me chasser de votre maison et de votre vie... A faire le sacrifice que j'vous disais, j'y ai pensé !... J'y ai pensé beaucoup et longtemps !... Mais vrai, vous aider à vivre heureuse avec un autre, qui sera heureux par vous, pendant que moi, j'crèverai de douleur dans mon coin, y a pas à dire, c'est au-dessus de mes forces ! J'suis pas un saint !... Voyez-vous, je vous ai aimée, moi, bien avant de vous connaître !... Quand j'étais tout jeune et que je vivais chez mon père qui était aubergiste dans un petit pays perdu, une fois il est descendu à la maison deux ou trois voyageuses de Paris... Probable qu'si j'les revoyais maintenant, elles ne me paraîtraient pas bien belles, ni bien séduisantes, mais dans ce temps-là je pensais qu'il ne pouvait rien y avoir au monde de plus merveilleux, même dans les livres de gravures !... Leur parfum, dont on avait plein les narines, leurs toilettes bien serrées à la taille, avec des jupes qui faisaient du frou-frou quand elles marchaient, leurs rires clairs qui ne sonnaient pas comme les gros rires du village... tout ça m'avait comme soûlé !..., *etc.*, *etc...*

Et cela continue pendant plusieurs pages, bien au delà de ce que la seule clarté de l'action eût exigé. Disons, en passant et une fois pour toutes, que ce n'est pas la qualité, assez ignoble sans doute, de cette littérature, qui est ici en question, mais uniquement sa substance psychologique. Il paraît certain, de ce point de vue, que la pièce n'existe que pour le personnage de Forou dont la longue patience et l'énergie sauvage excitent au plus haut degré les puissances d'émotion de M. Bernstein. Je prie qu'on veuille bien se souvenir par la suite et de ce type d'homme (plus bête qu'homme et que la vie vaincrait si aisément sans le secours de M. Bernstein) et de

cette coupe de pièce, qui se retrouveront, comme la signature de l'auteur, à quelque dose, dans presque tous ses autres ouvrages, et avec la plus frappante ressemblance dans *Samson* et dans *l'Assaut*. *Le Marché*, c'est comme un phare allumé à l'entrée de l'œuvre de M. Bernstein.

*
* *

Le livret du *Marché* porte une dédicace « à Séverine qui est aussi excellente lectrice qu'amie excellente ». Il faut comprendre qu'en 1900, M. Bernstein résidait encore à Bruxelles, et qu'il avait dû recourir aux bons offices de Mme Séverine pour faire lire sa pièce aux comédiens de M. Antoine.... Il faut comprendre également que *le Marché*, en tant que cette pièce existe par et pour le personnage de Forou, est une comédie auto-psychologique dont les tendances et allusions s'éclairent par les difficultés qui ont marqué cette période de la vie de l'auteur....

Les pièces qui suivirent, à savoir, *le Détour*, *Joujou*, *le Bercail*, semblaient indiquer une orientation nouvelle de la pensée, ou plus exactement de la curiosité et des sensations de M. Bernstein. Sous quelle influence? C'est ce que nous ne nous chargeons pas de démêler. Les premières faveurs de la fortune, d'autant plus douces qu'on les sait moins méritées, ont-elles obtenu d'apaiser l'âpreté acide de cette âme de rebelle? On n'en jurerait pas. D'autre part, M. Bernstein vient de renoncer à la scène d'avant-garde qu'était le Théâtre Antoine, pour aborder, dès sa seconde pièce, le Boulevard et s'installer, au Gymnase, en terre juive. Pensait-il flatter la vogue en délaissant son personnage un peu rude d'homme sauvage pour les poupées détraquées et

les petites histoires sentimenteuses alors en faveur auprès du public de M. Alphonse Franck? C'est ce qui ne paraît pas impossible, à ne considérer que *cet avertissement* publié en tête de *Joujou*, celle de ses pièces qu'il dédia à son « cher maître et ami Catulle Mendès », *avertissement* qui nous renseigne sur les complaisances de ce « dominateur » pour le succès et l'opinion.

Dans ce volume, écrit-il, la pièce ne finit pas comme aux représentations. — Ici on a rétabli le dénouement primitif, qui fut modifié la veille de la répétition générale. L'auteur rougit aujourd'hui de cette concession de la dernière heure : peut-être en retira-t-il quelque profit, mais à coup sûr, il dénatura son œuvre.

Le morceau est digne de figurer parmi les bons échantillons de ces bévues propres aux Juifs qui veulent être trop malins : ce ton de pénitent confit n'accuse que le contentement du sémite qui pense gagner à tout coup. Pour nous, il ressort de cette confession que M. Bernstein à cette époque se renonce partiellement pour tâter la chance. On ne saurait donc être trop réservé dans le jugement des pièces de cette période, sans compter qu'une assez ténébreuse affaire de plagiat, qui ne parvint jamais à être éclaircie et où M. Urbain Gohier eut à soutenir l'accusation contre deux juifs et une juive (M. Franck, M. Bernstein, Mme Simone Le Bargy) n'est pas de nature à déconseiller la circonspection.

Cependant, par crises, l'idée fixe, le geste nerveux, animal en quelque sorte, retraverse et bouscule le jeu des marionnettes. Forou n'est pas totalement absent du *Détour*, par exemple. Comment ne pas le reconnaître dans Armand Rousseau, ce provincial lourdaud, dont la passion vient à bout d'impressionner Jacqueline, fille d'une femme galante et, à ce titre, assoiffée de respects?

Non !... ne plaisantez plus. Je vous aime tant que ce ne serait pas bien de plaisanter maintenant... Oui... je vous aime depuis que je vous connais... Je vous ai aimée en silencieux, en balourd, en sauvage. Jamais je ne me suis confié à personne ! J'ai tâché que personne ne se doutât ! Tout se passait en dedans, et me faisait d'autant plus mal...

Ou bien encore :

Jacqueline. — Moi, je ne vous aime pas d'amour !

— Parbleu ! ce serait trop beau, alors ! Je n'ai pas pu me faire aimer d'abord ! Pensez que je n'ai pour ainsi dire jamais quitté mon coin de province... Plus j'essaie, en votre société, de ne pas paraître dépaysé, plus je me sens devenir gauche et guindé... Écoutez !... je vous aime si passionnément, si infiniment... je vous donnerai tant d'amour que vous en serez attendrie... malgré vous... Jacqueline, n'hésitez pas !...

Seulement cet Armand Rousseau est le juif qui tourne mal, le juif qui ne réussit pas.

Dans *Joujou*, il est bien difficile de retrouver aucun des traits de Forou en ce vulgaire séducteur qu'est Maurice Royère ; mais dans *le Bercail*, qui est comme la contre-partie du *Détour*, il se peut qu'Étienne Landry en présente une réplique, si faible qu'elle soit. Trahi, abandonné par sa femme, lorsque celle-ci à bout d'humiliations et de déboires revient comme une mendiante quêter une place près du berceau de son fils, Étienne Landry ne peut se résoudre à renvoyer le bonheur, le plaisir, dont l'espérance n'est jamais bannie des cœurs avides :

— Reste ! Ne pars plus !... Ne pars plus jamais.

— Qu'est-ce que tu dis ?

— Tant pis ! j'ai assez lutté...

— Explique-toi !

— C'est clair !.., Je suis un pauvre homme, je n'ai pas

cessé de te regretter... Pour moi, tu es la seule. Je cherche tes yeux dans les yeux de toutes les femmes... Ça ne s'explique pas ! Alors, reste ! Veux-tu ?

— ... Et les autres ? ta famille ?

— Les autres, je ne m'en fiche pas mal !... Nous verrons ça ? Si seulement j'arrivais à ne pas te déplaire trop... Si tu m'aimais un peu... Mais il n'y a pas d'espoir ? N'est-ce pas ?... Il n'y a pas d'espoir ?

— Etienne, je serai l'épouse la plus tendre et la plus dévouée...

— C'est ça... j'en étais sûr !... Et cependant, si à force de bonté, d'indulgence... à force... tiens, oui, à force de bonne humeur, je parvenais à me faire aimer ? Est-ce possible ?

Dénouement qui rappelle sans doute un peu celui du *Marché*, mais davantage annonce celui de *Samson*.

Cependant je le répète, l'intérêt de ce cycle de pièces est ailleurs. Il réside dans une peinture de la femme éternellement inquiète, éprise du goût de l'aventure et du risque du jeu. « *Je pense*, dit l'une de ces héroïnes, *qu'il existe des êtres éternellement inquiets, vagabonds et affamés... Je suis de ces êtres-là.* » Ces pièces sont surtout chargées de montrer des femmes qui, en proie à un vertige dont elles ont conscience, font en pleine lucidité le contraire de ce qu'elles considèrent non seulement comme leur devoir (notion pour elles bien obscurcie), mais comme leur intérêt et celui de leur repos. Probablement M. Bernstein, en prouvant la volonté et une conscience avertie impuissantes contre l'instinct, a prétendu impliquer la fatalité dans ses comédies :

— Ah ! Angel, Angel, si vous m'aviez avertie, si vous m'aviez crié : « Voilà dans quelle boutique, dans quel cirque vous allez entrer ! »

— Vous y seriez entrée tout de même !

— Certainement !

Pareillement Joujou. Pareillement Jacqueline du *Détour*. A tel point que M. Bernstein a cru pouvoir assigner le même mobile au désir d'honnêteté qui décide Jacqueline à épouser Rousseau qu'à l'appétit de jouissance qui le lui fait ensuite trahir. Voici comme elle s'explique au premier acte :

— Que voulez-vous ?... Sans le maire, le curé..., les contingences, comme vous dites, je ne peux pas !... Vrai ! Je ne pose pas pour la vertu !... C'est plus fort que moi !... C'est irraisonné !... *C'est bestial !...*

Au dernier acte, c'est toujours la bête sans doute qui parle, mais un autre langage :

— Je ne me doutais pas que je regretterais la serre ! Par une étrange erreur, je fuyais tout ce qui me manque aujourd'hui ; je me croyais insultée par le murmure dévotieux et pervers qui dans notre monde flotte autour des femmes. Il me le fallait plus pur, plus solide... A présent, je pleure la caresse de toutes ces choses que je n'ai pas appréciées !... Comprenez-vous, j'en ai besoin pour vivre, de cette caresse et de sa chaleur... Suis-je si coupable ?
— Vous êtes une femme !... Que comptez-vous faire ?
— Sûrement, à ma place, une imbécile se tuerait.

Ce dernier trait, que j'ai tenu à citer, apparente avec certitude Jacqueline, et ses sœurs du *Détour* ou de *Joujou*, aux héros juifs du théâtre de M. Bernstein. C'est la même volonté de vie et de jouissance, c'est la même conception du bonheur. Et cependant, il y a, chez M. Bernstein, au fond de son idée de la femme, un peu de mépris, beaucoup de dédain, très peu de pitié : « *Vous êtes une femme !* » vient de répliquer le jeune Cyril à Jacqueline. Qu'est-ce que ce mot signifie dans la bouche de M. Bernstein ? Cela veut dire que ses héroïnes possèdent les mêmes appétits, sont agitées de la même

frénésie que ses héros, mais qu'elles n'ont ni la même force ni les mêmes armes et d'avance sont vaincues. « *Je pense*, avons-nous déjà entendu prononcer l'une d'elles, *qu'il existe des êtres éternellement inquiets, vagabonds et affamés... Je suis de ces êtres-là ! Je l'ai enfin reconnu...* » Et aussitôt d'ajouter : « *Mais il m'a été révélé en même temps qu'à ces cœurs inapaisés, inexorables, un seul refuge est offert contre le rêve qui consume et contre les mécomptes dont on meurt ! Un seul refuge !... Celui-là même que j'ai perdu sans retour : une maison, une famille, un foyer !...* » Il ne faut sans doute pas prendre trop à la lettre cette maxime qui, dans sa forme rigoureuse, doit principalement préparer le dénouement du *Bercail*. Cependant elle exprime assez bien l'idée, qui pénètre tout le théâtre de M. Bernstein, de l'éternelle dépendance et servitude de la femme par rapport à l'homme pour la conquête du bonheur. La femme n'existe que par l'homme. Et si Joujou, et si Jacqueline Rousseau, et si Eveline Landry échouent dans leur aventure désespérée, c'est que M. Bernstein a exilé de ces trois ouvrages l'homme vraiment fort qui les eût domptées et, en les attachant à son bonheur, les eût gardées dans son ombre comme en un port de salut. Conception sans doute un peu humble du rôle de la femme. Mais on dit qu'il n'est pas dans les mœurs juives de la priser très haut.

*
* *

La Rafale, dont le succès de mélodrame donna au nom de M. Henry Bernstein cette célébrité qu'une fois épuisée la série heureuse de *la Griffe*, du *Voleur* et même de *Samson*, il eut tant de peine à défendre, marque le retour, encore timide il est vrai, de l'auteur à son premier type de personnage, je veux dire au type Forou, à

l'acteur juif. Il faut comprendre cette pièce en effet comme une opposition entre le caractère de Robert de Chacéroy, occidental favorisé du sort, mais qui ne sait pas défendre sa chance, et celui d'Amédée Lebourg, qui bien que disgracié par la nature, parvient à force de patience et de rage froide à vaincre la destinée. Chacéroy, noble ruiné qui vit du jeu, a perdu une somme qu'il ne peut pas espérer emprunter ni par conséquent rembourser. Sa maîtresse lui offre de lui prêter ou de lui faire prêter par son père, ce qui revient au même, les six cent cinquante mille francs dont il a besoin. Il refuse.

— Quoi ! tu refuserais ! Tu me refuserais le bonheur de te rendre un service...

— Assez ! assez ! ce sont les seuls mots que tu ne devais pas prononcer.

— Mais Robert, *quel est ce préjugé inepte ?* (*Il faut considérer que l'auteur a soufflé l'esprit juif dans la tête de cette femme, C'est une Lebourg, de la même race par conséquent que son cousin Amédée Lebourg.*) Si un péril me menaçait, moi...

— *Je suis comme je suis !* Et tu m'outrages ! Tu fais pire, tu me fais honte !

« Quel est ce préjugé inepte ! » « Je suis comme je suis. » Il paraît assez clair que dans l'esprit de M. Bernstein, ce refus de Chacéroy figure comme la paille d'un caractère pourtant bien trempé, la tare dont un juif seul pouvait être exempt. Amédée Lebourg, au contraire, n'a pas le moindre défaut, pas le moindre scrupule à sa cuirasse. C'est le juif conscient. « Mon vieux, explique-t-il à son oncle, le « baron » Lebourg, les gens qui rougissent d'être juifs ou toi qui rougis de sortir d'une brave famille de petits commerçants, je vous mets dans le même sac. » Et il aime sa cousine Hélène avec une force concentrée de passion et de désir, qui rappelle aussi bien Armand Rousseau que l'ancien

maquignon du *Marché*. Et c'est en effet un marché tout semblable à celui de Forou qu'il propose à sa cousine pour prix du salut de son amant.

— Pourquoi t'ai-je voulue si ardemment?... Des femmes, il n'en manque pas, pourtant! Le tout est de les rencontrer... Et moi, *j'ai toujours vécu une vie timide... Et puis, tu me représentais un être différent, supérieur.*

Ce Lebourg aura donc sa revanche, et c'est même le seul personnage de cette pièce qui ne soit pas dupé. Il est rare en effet que M. Bernstein, observateur ponctuel des lois du mélodrame, ne finisse pas par couronner la vertu en la personne du juif.

De *la Griffe*, il y a peu à dire : cette pièce est à part dans l'œuvre du dramaturge. Tandis que dans tous ses autres ouvrages, M. Bernstein s'est fait une règle de n'étudier qu'une crise, resserrée en un très court espace de temps, ici, c'est une longue histoire qu'il met à la scène : plus de dix années s'écoulent entre le premier et le dernier acte, c'est une tout autre catégorie de pièces. Je ne sais trop comment expliquer cette infraction unique à des habitudes si constantes. Je remarque au demeurant que M. Bernstein n'a pas publié *la Griffe* en librairie, comme s'il l'excluait de son œuvre. Enfin c'est aussi le seul de ses drames où la femme tenant un rôle de premier plan soit montrée sous un jour franchement odieux : d'ordinaire, dans le théâtre de M. Bernstein, et le fait est assez caractéristique, ce sont les hommes qui perdent les femmes; ici la femme est bien l'agent du malheur. Toutes ces nouveautés qui eussent dû dépayser l'auteur ne l'ont pas dispensé pourtant de donner un rôle, d'ailleurs épisodique, à son juif. Ici il s'appelle Leclerc. Donnons-lui la parole :

— Vous ne les détestez pas, mes insolences, dit-il à Antoinette, la femme aux griffes sanglantes. Vous tressaillez étrangement à l'idée qu'un homme a pénétré le secret de vos yeux bleus qui sont candides à tromper mieux que des nigauds et dont le calme m'a longtemps déconcerté... Derrière ce calme, quelle marée furieuse d'aspirations, de convoitises, de nobles rêves, de vilaines pensées, de désirs fous..., quelle triomphante sensualité!... Ne vous offensez pas. Si cet océan-là ne battait pas l'envers de vos grands yeux, que seriez-vous? Une poupée d'apparence sainte et jolie, bonne à allumer les passions mûres d'Achille Cortelon!

— Je suis bien coupable de ne pas être devenue votre maîtresse, n'est-ce pas?

— Vous me prêtez une pensée mesquine. D'abord, si j'y avais tenu par-dessus tout, vous auriez été ma maîtresse.

— Jamais!

— Ne dites jamais : « Jamais. »

— Pourquoi n'avez-vous pas tenté l'aventure?

— C'est simple! Je vous le confesse, je vous ai éperdument désirée..., si éperdument que vous ne m'auriez pas échappée. Je me disais : « Cette âme à la fois perverse et neuve et passionnée dans ce corps virginal et voluptueux, et ensemble cette beauté, cette imagination, cette innocence, ce vice, voilà qui ne se retrouve pas et ce qu'il faut prendre... Prends! » Et puis j'ai pensé : « Un fruit d'une chair pareille ne se cueille pas rien qu'en tendant la main! Tu vas consacrer des années à babioler aux pieds d'une femme, puis à monter la garde autour de son cœur! Ces années, de toutes, tu avais projeté qu'elles seraient les plus fécondes et les plus audacieuses! Une femme vaut-elle ce sacrifice? N'as-tu pas mieux à faire de ton temps? » Et j'ai réfléchi douloureusement. Tenez, j'ai passé trois nuits comme je suppose celles d'un morphinomane privé de son poison. Des ressauts, des tentations, des remords! Ce fut cruel! Ah! j'avais pour vous un grand coup de passion! Le quatrième jour, je me suis levé meurtri, mais j'ai repris mon bâton de pèlerin et ma marche laborieuse, en tournant le dos à la belle étrangère rencontrée sur le chemin.

Et M. Bernstein sent, lui-même, si vivement la poésie trouble de cette âme forcenée qu'il ne peut retenir ce cri :

ANTOINETTE (*avec élan*). — Je vous comprends !

D'ailleurs Leclerc aura cette femme à sa merci quand il voudra. Que deviendrait sans cela l'ordre de l'univers ?

M. Bernstein avait dû se rendre compte de ce qui dans le personnage d'Antoinette contrariait son idée générale de la femme, d'ordinaire plus asservie à l'homme. Peut-être pour prévenir sa propre objection et mettre sa conscience en repos, il avait cherché des excuses à la future femme du pitoyable Cortelon et entr'aperçu pour elle cette possibilité d'absolution qui lui est ouverte par le même Leclerc.

— Tenez, votre mariage avec le patron, je le trouve admirable ! Voilà un affranchissement ! Voilà un progrès ! Voilà une victoire ! Quel malheur que vous ayez pour père ce vieil arriviste en retard !

— Papa est ambitieux ! Vous ne le lui reprochez pas, je suppose ?

— Ambitieux, ces gens-là ! Ah ! les pauvres bougres ! Leur plan, c'est toujours de piller le champ du voisin ! Les malheureux, qui ne pensent pas que c'est bête de ne pas être honnête, qu'il faut être honnête pour être écouté, pour être craint, pour être invulnérable, pour être enfin. Je veux rester pauvre, moi, et qu'en me voyant passer dans ma redingote élimée mes ennemis tremblent.

Seulement en identifiant par là Antoinette à Leclerc, M. Bernstein adultérait sa conception de la femme, telle que dans tout son théâtre, sauf dans *la Griffe*, on la trouve invariable. Et comme il avait sans doute hâte de revenir à la pureté du type, il écrivit *le Voleur*, dont tout le succès alla sans doute à la scène d'alcôve du second acte, mais qui vaut plus généralement par l'ido-

lâtrie de la femme pour l'homme que cette pièce respire, par l'air d'animalité et de bas esclavage qui y circule (un air *marin*, si l'on ose dire) et qui semble apparenter *le Voleur* au cycle des comédies féminines (*le Détour*, *le Bercail*, *Joujou*). Puis *la Griffe* ainsi annulée par *le Voleur*, il donne *Samson* qui renoue la série des pièces proprement juives. Ici le juif s'appelle Jacques Brachart. Aucun des personnages de M. Bernstein ne ressemble davantage à Forou que Brachart, pas même Mérital, de *l'Assaut*. C'est un ancien portefaix de Marseille, devenu l'un des rois de la Bourse et qui avec son argent a acheté l'héritière d'un des plus grands noms de France, Anne-Marie d'Andeline. Contre l'amant de sa femme, Le Govain, Brachart a exécuté la menace de Forou : il l'a ruiné. « *Quoi ! vous ne comprenez pas encore ? Vous n'y mettez pas de bonne volonté !... Le Govain, mon chéri, vous êtes l'amant de ma femme et moi je vous ruine. Y êtes-vous cette fois ?* »

— Je veux me battre !... (explique-t-il, pour motiver, lui aussi, son refus d'un duel). Mais je ne veux pas me faire battre. Je déteste le rôle de la victime. Je le trouve stupide ! Je me bats avec mes armes, sur mon terrain. Pour notre rencontre, ce salon d'hôtel au milieu d'un appartement vide. Appelez, criez tant qu'il vous plaira. Vous ne dérangerez personne ! Pour vous retenir, mes poignets et mes poings... Souvent je les ai mis à l'épreuve, j'en réponds ! Et vous êtes un freluquet, vous ! Vous ne tenez pas debout... — Si j'étais le freluquet, si vous étiez le gaillard d'attaque, j'aurais cherché autre chose...

Et l'émotion de sa sauvage victoire aidant, il faut qu'il raconte sa vie et ses histoires, car ce faux dompteur est, comme beaucoup de juifs, un faible pressé du besoin de se regarder vivre.

— L'honneur !... Mais je m'en fous de l'honneur ! Je n'ai pas d'honneur. Le faubourg de Marseille où je suis né, on l'appelait le coin aux voleurs. Les passants crachaient à terre, en signe de mépris. La maison paternelle : un mont-de-piété clandestin. A l'école, les autres gamins formaient des ligues pour me rosser... Plein d'effroi je subissais leurs coups. Une fois pourtant dans une bataille, d'instinct, j'ai mordu ! Ce jour-là j'ai forcé une hypocrite complaisance. Ma carrière est à cette image. Honni des hommes, j'ai avancé parmi eux, les poings serrés, les mains moites, la bouche menaçante, le cœur craintif, redoutant, redoutable...

Devant sa femme, il recommencera une confession peu neuve pour le lecteur, mais qui pour l'auteur résume sans doute le dernier terme du pathétique, car c'est sur quoi le personnage compte pour conquérir sa femme de haute lutte.

— Anne-Marie, je vous ai aimée bien avant de vous connaître... Quand j'étais, par les carrefours de Marseille, un galopin miséreux, une inoubliable passion me troubla... Une jeune dame de la noblesse... déjà !... Chaque jour je guettais sa sortie, chaque jour elle passait, frêle, dédaigneuse, souveraine, devant un petit pauvre qui baissait les yeux... Valait-elle pareille ferveur ? On ne le saura plus. Mais son image embellie a décidé de moi-même... Quand je me suis mis à vraiment penser aux femmes, c'est vers cette vision de mon jeune âge que montaient mes désirs... Le soir où je vous ai rencontrée, *etc.*, *etc.*

Ces regards luisants, ardents, sur un passé qu'au milieu de basses insultes on révère parce que, même délivré de lui, sa seule pensée fait trembler, ces litanies superstitieuses de la misère et de la peur, voilà le terme et le but des principales comédies de M. Henri Bernstein. De ce point de vue, son œuvre prend une valeur apologétique, nationale. Elle ne fait qu'exalter le génie, le courage d'Israël. La tendance est surtout sensible si l'on suit

l'ordre chronologique des ouvrages. Le mince espoir qu'obtenait Forou se mue pour Brachart en une promesse déjà très consolante.

« *Oui, je suis troublée...*, avoue sa femme... *C'est passionné, c'est violent... C'est grand!... je suis troublée..., Jacques, je vous admire...* »

Puis *Israël* marque un nouveau progrès de la race patiente.

Israël qui, comme œuvre d'art, tombe au-dessous du médiocre, constitue un document de premier ordre pour la psychologie sémite. Dans cette pièce qui prétend aborder et résoudre la question juive, M, Bernstein n'a su opposer aux antisémites que cette riposte qu'il faut bien appeler d'un bouc orgueilleux : le juif Gutlieb a été beau, il a été aimé de la duchesse de Croucy, et Thibault de Croucy, aujourd'hui jeune chef des antisémites, est le fruit de leurs amours : le sang juif qui coule dans ses veines pouvait seul rendre quelque vigueur à une cause désespérée, à un parti perdu. « *J'affirme qu'un puissant instinct sémitique a fait l'antisémite que voilà.* » Tous les traits de Forou ou de Brachart sont encore marqués sur cette face souffletée ; mais quelle glorieuse revanche M. Bernstein pense lui tendre!

Gutlieb fut aimé jeune et beau ; cependant la vie l'a vaincu, s'il dompte lui-même l'adversaire. Le financier Bourgade, d'*Après moi*, est déjà plus heureux, qui, ruiné, trahi et sous la menace d'un mandat d'amener, trouve dans sa défense de bête aux abois le moyen de sauver le principal de sa mise : sa femme et sa liberté.

IRÈNE, *éperdue*. — Guillaume, il est parti. C'est un arrachement sans pareil. Si tu veux de moi, en lambeaux, me voici! Si tu veux d'une chose sanglante, amputée, tuée, emporte-moi!

GUILLAUME, *courbé, cassé*. — Je tiens à vous désespérément. Je vous accepte ainsi.

— Bien. Je te suivrai.

— Irène, peut-être qu'à force de tendresse, à force d'amour...

Le dénouement de *Samson*, en somme, mais d'autant plus beau qu'il favorise un « filou », comme s'expriment les héros de l'auteur juif.

Enfin, pour avant-dernier terme de cette lente ascension du juif, voici Alexandre Mérital (nouveau Booz, comme Brachart était le nouveau Samson), qui malgré son passé de voleur et ses cinquante années, est aimé purement, avec toute la fraîcheur de l'instinct, par une jeune fille en qui M. Bernstein incarne la divine simplicité de la nature; Alexandre Mérital, à qui la menace suffit pour réduire l'ennemi et qui se retire non inquiété dans tout le rayonnement de sa force. La veine de M. Bernstein sans doute n'est pas épuisée, il lui reste encore quelques sujets de pièces, cependant il ne lui en reste pas beaucoup. Nous lui proposons d'abord un *David* pour illustrer la carrière de Joseph Reinach ; le neveu du voleur, le machinateur de l'Affaire, serait sur la scène couronné roi des Français. Ensuite, M. Bernstein pourrait penser à un *Antéchrist* pour lequel il demanderait de poser à Ernest La Jeunesse ou à Albin Valabrègue, avec le succès en plus.

Car il est très rare que dans ce théâtre le juif touche les épaules, et nous espérons avoir rendu sensible le ton très piquant de forfanterie que M. Bernstein a accoutumé de souffler à ses héros de dilection. Leur contentement naïf et ostentatoire, leurs insultes à l'adversaire terrassé, leur manie de faire parade d'une volonté toujours tendue, qui doit être classée parmi les maladies de la volonté, la confession de leur ruse et même de leur lâcheté dans l'ivresse du triomphe, je ne sais quelle trépidation enfin des nerfs surexcités, c'est proprement

cela qui forme la substance psychique de ces drames primitifs. On a vu que dans chaque ouvrage de M. Bernstein il n'y a guère plus d'un personnage et que c'est toujours le même dans tous. Ce personnage à quelque titre et à quelque degré est uniquement représentatif des passions, des haines, des rancunes de l'auteur. Et l'intérêt de ce théâtre élémentaire consiste donc à confirmer la définition du juif, animal exhibitionniste et lubrique.

LES IDÉES DRAMATIQUES ET L'ŒUVRE

DE

M. ALBERT GUINON

La conscience littéraire est un étau qui ne nous lâche pas; mais c'est un étau d'or pur.
ALBERT GUINON.

On peut dire que les auteurs vivants se répartissent en deux catégories : ceux qui ont une signature et ceux qui ont un nom. Les premiers lancent une marque, exploitent une *firme*; le nom que les seconds accréditent dans le public lettré, pour n'être pas toujours d'une grande valeur marchande, sert comme de désignation générique à une œuvre que le goût retiendra. Un nom qui, tous les deux, trois ou quatre ans, reparaît tantôt sur les affiches des théâtres, tantôt au bas d'une colonne de *remarques* dans le supplément littéraire du *Figaro*, un nom que la foule apprend ainsi à prononcer et puis oublie peut-être, mais qui, pour le public informé, signifie comme le substitut d'une œuvre probe et de haut talent, est celui de M. Albert Guinon, l'auteur du *Joug*, de *Décadence*, de *Son Père* et du *Bonheur*. Et tout de suite, j'observe que cette brève énumération épuise presque la liste des plus importants ouvrages de cet auteur : car au plus en omet-elle un, *le Partage*. Mais aussi il est bien impossible de rêver pour demain

un renouveau de la Scène française, sans faire jouer à M. Albert Guinon dans cette renaissance un rôle qui soit parmi les tout premiers. Si l'avenir en effet ne se conçoit qu'en fonction et même sur le plan de l'instant actuel, comment n'y pas réserver une grande place à l'un de nos auteurs dramatiques les plus consciemment orientés vers une restauration du théâtre de forme classique ? Volontiers lui appliquerait-on cette « remarque » de lui : *De même que les journaux les plus influents ont souvent un tirage assez limité, de même les pièces de théâtre qui ont la plus grande portée artistique ont souvent un nombre assez restreint de représentations.* Oui, l'on peut la lui appliquer en toute tranquillité d'âme, car peu d'auteurs pratiquent avec autant de lucidité la connaissance de leurs moyens. Le fait le plus caractéristique, dans le cas de M. Albert Guinon, c'est assurément sa clairvoyance de théoricien. On trouve éparse dans ces extraordinaires « remarques » du *Figaro*, dont il nous doit le recueil, une théorie achevée du théâtre classique et du théâtre contemporain, qui montre combien cet auteur a réfléchi sur son art. Là, nul idéalisme dogmatique ; mais un long commerce des maîtres classiques de la scène, l'impartiale observation de notre décadence dramatique et l'expérience de l'auteur qui depuis vingt ans a fait beaucoup de réflexions et sans doute quelque chemin. Citerons-nous de ces notes ? Voici qui, dans l'estime du lecteur, placera tout de suite à son rang M. Albert Guinon.

Introduire des habiletés scéniques dans l'art dramatique de forme classique, c'est le dégrader. Le cristal veut le moins possible de monture.

La plupart du temps, dans l'art dramatique classique, c'est-à-dire l'art par excellence, le dénouement est net comme

un tour de clef qui ferme la pièce sur hier et l'ouvre sur demain.

Dans le théâtre classique, la nuance la plus subtile est encore à base de force. Il est impossible d'être plus fin que Marivaux. Mais il est fin comme l'acier.

En France, l'humour dramatique — importation essentiellement étrangère — n'est, bien souvent, que de l'esprit qui, n'aboutit pas, — quelque chose comme de l'esprit sourd-muet.

Dans une pièce de théâtre, la familiarité primesautière de certains détails doit être encadrée par la rigueur volontaire de l'ensemble.

Dans le peuple, les différends conjugaux s'enveniment beaucoup moins que dans le monde, parce qu'on y a moins de loisirs [1].

Tout se tient. Certaines pièces de théâtre, ronflantes et trépidantes, d'un mauvais goût écrasant, d'un faux lyrisme à faire trembler les vitres, sont bien les sœurs dramatiques de l'autobus.

Il est un certain théâtre qui esquive constamment les situations décisives, tandis que l'art supérieur consiste à les évoquer, à les inventer au besoin, et à les aborder pleinement dans toute leur âpreté meurtrissante, mais aussi avec tous leurs beaux avantages. Laissons à d'autres le théâtre en biais, le théâtre qui rase les murs...

Par contre, comme il est artificiel aussi, ce théâtre constamment excessif qui s'empare du spectateur en l'étourdissant de violences ! Cet art-là, c'est comme le vol à la bousculade...

1. Il est à peine utile de faire observer que cette *remarque* formule une importante loi de notre poétique classique.

Entre ces deux pôles : théâtre de fuite, théâtre à mains plates, le vrai théâtre, le grand théâtre développe en liberté son noble et durable univers.

Nous n'avons voulu interrompre d'aucun commentaire ces citations : cette plénitude de sens et cette perfection concise de la forme, résumant, cueillant dans sa fleur une loyale expérience, prennent toute leur valeur dans une marge vierge. « Le cristal veut le moins possible de monture. » Mais est-ce, de notre part, une erreur de voir dans cette douzaine de remarques l'essentiel de toute théorie non seulement de l'émotion, mais du *beau* dramatique ? Il nous a semblé qu'elles formaient, réunies, un corps de doctrine assez explicite pour se passer d'amplification. J'en ai réservé trois, qui ne sont pas des moindres, pour en réfléchir les feux sur l'œuvre même de M. Albert Guinon. Les voici :

Le grand théâtre consiste à ajouter aux propos que les personnages tiendraient dans la vie certains propos qu'ils ne tiendraient pas. Car son rôle est non seulement de reproduire les discours des êtres, mais aussi de leur extirper leurs vraies pensées.

Au théâtre, les écrivains de passion savent passionner même le comique.

Dans une comédie d'observation, il peut y avoir comme un lyrisme de la clairvoyance.

Quel est le but de l'art, en effet, sinon d'inventer la fiction qui résume, stylise, passionne et poétise le réel ? Le vrai pour guide, l'illusion pour moyen, le beau pour fin, n'est-ce pas, en définitive, le trinôme essentiel de toute œuvre d'art ?

*
* *

L'œuvre dramatique de M. Albert Guinon se compose de sept pièces [1] formant en librairie une demi-douzaine de volumes dont le premier parut il y a exactement vingt années.

Cette sobriété de production, si elle fait évidemment honneur à la probité artistique de l'auteur, je crains bien qu'elle ne contribue tant soit peu à l'estime, pleine de sécurité, que lui témoignent certains confrères. On nous permettra de régler sur d'autres considérations notre jugement.

Et d'abord quelques mots d'historique. En 1891 et en 1892, M. Albert Guinon donnait ses deux premiers ouvrages : *A qui la faute ?* comédie en un acte, et *Seul*, « pièce [2] » en deux actes. La première montre le péché de la femme sortant de la jalousie du mari ; la seconde découvre les racines égoïstes du pardon conjugal. Les deux ouvrages usent de raccourcis violents, sommaires, mais énergiques et marquent l'intention, consciente ou non, de rompre avec l'évangile *réaliste* ou *vériste* alors en faveur, encore que l'un des deux, *Seul*, représenté sur le Théâtre-Libre, s'apparente superficiellement aux productions de cette école. Tous les deux, malgré l'importance encore accordée, par le second en date, à certains détails physiques, tous les deux roulent sur une donnée psychologique qui amène toute seule le

1. Nous laissons par force de côté une pièce écrite en collaboration avec M. Denier et représentée sur le théâtre du Vaudeville, *les Jobards*, que nous n'avons pu retrouver.

2. L'ouvrage suivant, *le Partage*, sera encore appelé « pièce » ; après quoi, et très délibérément sans doute, M. Guinon reviendra au type franc et classique de la « comédie » pour ne le plus quitter.

coup de théâtre, tous les deux notent des revirements opérés sur la scène même par la seule vertu de la parole humaine ; et s'il se peut que ce soit encore exercices de débutant (mais qu'en sait-on au juste ?), ils auront du moins dressé M. Guinon à opposer franchement, dans toutes les situations d'une donnée dramatique, tous ses personnages, c'est-à-dire à vider un sujet. L'extrême conscience artistique de pareils débuts recueillera plus et mieux que des épithètes laudatives : nous allons la voir fructifier.

Le Partage, représenté en 1896, est le drame de la neurasthénie, de la jalousie nerveuse, de l'inquiétude maniaque ; je ne sais si l'auteur a trop bien réalisé son idée, mais l'œuvre respire une sensibilité maladive, frémissant au moindre écho intérieur et aussitôt contractée comme une eau qui se ride. *Le Partage* est la première grande œuvre de M. Albert Guinon. Outre ce qu'on sent de tendre et de malheureux dans l'esprit qui l'anime, l'œuvre trahit encore de l'inexpérience : le dernier acte tout entier n'est guère rempli que de l'agonie d'une malheureuse cardiaque, et les personnages, même pour des névrosés, y expliquent trop leur caractère. Il est vrai que leur regrettable propension au bavardage psychologique nous vaut cette confession qui ne sera pas perdue pour le lecteur :

A l'âge où nos caractères commençaient à se former, *explique le principal personnage*, notre pauvre pays était si bas qu'on pouvait croire qu'il allait disparaître... J'avais sept ans, moi, pendant le siège de Paris ; j'ai vu ma mère faire queue durant trois heures, les pieds dans la neige, pour rapporter chez nous un morceau de viande grand comme le creux de la main, et mon pauvre homme de père, soldat ridicule, aller monter aux remparts des factions imbéciles dont il devait mourir... Chaque jour, c'était le même cri

dans la ville : « Nous sommes trahis ! Nous sommes vaincus !... » Trahis !... vaincus !... Je n'ai jamais entendu que ces mots-là !... Et le soir, pendant que ce pauvre papa racontait à ma mère la défaite de la journée, au lieu de dormir dans mon petit lit je serrais les poings en pleurant de colère !... La guerre finie, ç'a été la Commune, un second siège plus odieux que l'autre, puis les barricades, et mon effarement de gamin, entre deux descentes dans ma cave, à voir des Français qui se tiraient dessus !... Voilà de quelles secousses ma génération est sortie : génération sans foi, sans équilibre, nerveuse jusqu'à la démence.

Cette espèce d'atonie morale n'appartient pas en propre au héros du *Partage* ; elle forme le lot commun de tous les types créés par le même auteur : presque tous ils tiennent ce langage humilié et manifestent des défaillances de la volonté qui se ressentent de la défaite ; psychologiquement l'œuvre de M. Albert Guinon est le théâtre d'une génération, la génération de la guerre : et si plus tard, l'auteur réussit à se fortifier dans un viril parti-pris d'ironie, jamais pourtant il n'effacera l'impression originelle, ni ne renoncera à son type d'homme blessé dans le principe de sa vie. Aussi une remarque s'impose : nul plus que M. Albert Guinon n'appartient à son époque par la substance psychologique de ses drames ; mais personne aussi n'est en réaction plus volontaire contre les théories littéraires de son âge ; pour l'art, M. Guinon se rattache très délibérément à l'époque classique. Qu'en penseront nos petits contemporains qui se donnent tant de mal à confondre les modes de la sensibilité et l'ordre du beau ?

Dans cette même comédie du *Partage*, où s'entend la confession d'une époque, M. Albert Guinon a, comme par précaution, glissé, sous une réplique, un des principes essentiels de son art. « *Malheureux !* gémit l'héroïne, *tu ne parles en amour que des choses qu'on doit*

taire! » C'est précisément ce cri de douleur que paraphrasera, seize ans plus tard, la « remarque », déjà citée, qui témoigne chez cet auteur d'une si heureuse constance des idées dramatiques : « Le grand théâtre consiste à ajouter aux propos que les personnages tiendraient dans la vie certains propos qu'ils ne tiendraient pas... »

Ce système poétique, c'est-à-dire créateur ou plus exactement révélateur, a d'illustres répondants dans notre littérature : c'est chez Racine, c'est chez Marivaux et c'est aussi (du moins on voudrait le penser) chez Stendhal que M. Albert Guinon en a découvert le principe, ou plutôt c'est sans doute un tempérament dramatique très bien doué qui lui en inspira la curiosité et l'idée première, comme il lui en suggéra de neuves et libres applications.

L'observation des mouvements muets du cœur, cette vigilance à épier et surprendre les paroles intérieures d'une âme violemment travaillée, enfin cette excellente méthode dramatique soutint brillamment M. Guinon, à peine entré dans sa maturité, dans la plus difficile partie qu'un auteur puisse tenter : une comédie politique sur la question juive. Le même sujet a bien inspiré d'autres auteurs, et l'on connaît sur ce thème *le Retour de Jérusalem*, une des plus fortes œuvres de M. Maurice Donnay, et *Israël*, de M. Bernstein. Or, bien qu'il n'entre pas dans notre intention de comparer ces pièces, nous devons pourtant constater que *Décadence* est le seul de ces trois ouvrages typiques qui ne soit, à aucun degré, une pièce à thèse, mais montre des individus en action, et d'analyses particulières, laisse librement jaillir l'idée générale. *Vous êtes dignes de nous, car on a les Juifs qu'on mérite*, dit Jeannine de Barfleur à son mari Nathan Strohmann en forme de conclusion ; et cette Jeannine, que la pauvreté épouvante et qui, avec une parfaite

conscience de son infamie, se vend parce que le ressort de la vie est chez elle relâché, constitue peut-être le type de femme le plus poussé, le plus vivant et le plus individualisé qu'ait créé M. Albert Guinon; et ce type, je le répète, est moral uniquement, non politique ni social; or, c'était bien le miracle, dans une pièce politique où le chœur anonyme pouvait presque légitimement envahir le premier plan et les idées se soumettre les êtres. Racine pourtant n'a pas donné plus de relief à son Iphigénie.

Ensuite, en 1902, le théâtre du Vaudeville représente *le Joug*, comédie écrite en collaboration avec J. Marni; puis de cinq ans en cinq ans, avec une lente et sage régularité, M. Albert Guinon donne ces deux comédies, les dernières en date, *Son Père* (en collaboration avec M. Bouchinet) et *le Bonheur*. Mais ces trois ouvrages sont de date assez récente pour nous dispenser d'une analyse. Leurs traits communs seront plus intéressants à définir et les progrès d'ouvrage en ouvrage plus utiles à marquer.

*
* *

Il est une théorie généralement admise, d'après laquelle le roman possède la licence de s'attarder paresseusement et d'embrasser un long espace de temps, tandis que l'ouvrage dramatique aurait le devoir de se restreindre dans le laps le plus court; ici l'on évoque généralement la règle de l'unité de temps et l'on fait ressortir que la durée en s'écoulant refroidit l'intérêt proprement dramatique et constitue par suite l'élément, hostile au théâtre, que le dramaturge a le plus d'intérêt à compresser. Nous verrons en quoi consiste au juste la fameuse règle de l'unité de temps. Je ne veux tout de

suite que constater ceci : le temps est le protagoniste de toutes les comédies de M. Albert Guinon.

Depuis *A qui la faute?* et depuis *Seul* jusqu'à *Décadence, le Joug, Son père* et *le Bonheur*, tous les ouvrages sans exception de cet écrivain roulent sur ce thème ; effritement des caractères mous et des volontés tendres sous l'action du temps ; domination, avec la complicité du temps, des faibles et des lâches par les volontaires, les têtus, les tenaces. Or, il faut bien constater, d'autre part, qu'ici le Temps est bon premier rôle et qu'au lieu de retarder l'action ou d'alanguir l'intérêt, il noue l'une et stimule l'autre.

D'où vient cela ? De ce que, dans une comédie psychologique, le temps ne compte que pendant la durée des événements moraux ou des modifications sentimentales. Un mot d'explication : à la fin d'un acte, nous quittons les personnages dans de certaines dispositions ; une année s'écoule entre cet acte et le suivant ; mais au suivant nous retrouvons les personnages dans des dispositions identiquement pareilles à celle de l'acte précédent ; dramatiquement, l'année écoulée égale zéro de durée ; il ne s'est point passé de temps entre les deux actes de cette pièce. C'est un pont aux ânes, en effet, que rien n'est subjectif comme la connaissance du temps ; il nous faut des repères pour en mesurer l'étendue ; or, dans une comédie psychologique, rien n'existe par définition, rien ne compte que le jeu des sentiments ; l'action d'une telle comédie ne peut donc, pour le spectateur, excéder la durée de sa représentation. Mais ce spectateur recouvre la juste notion du temps dès que dans le courant d'un acte ou pendant un entr'acte, il se passe des événements qui matériellement exigent un laps de temps certain : alors il se sent vieillir ; l'action s'étire et s'énerve ; on ne voit plus l'enchaînement des états d'âme successifs des personnages, qui flottent

comme en un cadre trop vaste. Il y a moins de variations sentimentales dans *le Cid* que dans *Bérénice*; mais deux duels et une bataille, surtout s'ils sont des épisodes centraux, éloignent tellement le dénouement de l'exposition que le spectateur, s'il constate la permanence, cependant n'est plus assuré de l'ininterruption des sentiments. Mais si psychologiquement un acte prolonge l'autre en droite ligne sans la moindre solution de continuité, le spectateur à qui l'on n'offre aucun repère en dehors des sentiments, consulte par force le sablier et, en fin de compte, enregistre la durée exacte du spectacle : l'unité de temps est observée.

Il est donc clair que, sous les réserves dites, le temps (non la durée que mesure l'inscription au cadran d'un événement quelconque, mais le temps modificateur moral) constitue un facteur dramatique de première importance, j'allais écrire le facteur dramatique essentiel; mais sans nous égarer à la recherche de l'identité logique de l'action et du temps, nous observerons seulement que la philosophie morale de M. Albert Guinon, sa conception de l'homme, devait réduire l'action dramatique à l'action du temps. Les êtres au moral frileux qu'il porte à la scène, il s'amuse à analyser leur défaite par le temps. Quant au moyen de rendre dramatique ce duel déloyal, voici.

« Il est un certain théâtre qui esquive constamment les situations décisives, tandis que l'art supérieur consiste à les évoquer, *à les inventer au besoin*, et à les aborder pleinement dans toute leur âpreté meurtrissante, *mais aussi avec tous leurs beaux avantages*. » M. Albert Guinon sait qu'au théâtre une seule chose porte, qui fait d'ailleurs la souveraine difficulté de cet art : opposer les unes aux autres des marionnettes (je ne donne à ce mot aucun sens péjoratif) en bornant toutes leurs relations utiles à des échanges de paroles : les personnages de

comédie n'ont guère qu'un sens actif, l'ouïe ; il s'agit donc d'inventer les mots qui d'un état de discorde ou de malentendu (je définis ainsi l' « exposition ») conduiront les acteurs, par toutes sortes de péripéties nuancées, à un équilibre au moins momentané (c'est ainsi que j'appelle le dénouement). Une simple succession de dialogues révélant d'acte en acte les modifications internes des personnages, sous la pression des circonstances ou de volontés étrangères, peut donc suffire à donner l'illusion d'un grand laps de temps, sans porter la moindre atteinte au principe d'unité et de continuité. Remarquons d'ailleurs que pour feindre l'action psychologique du temps, il n'est pas nécessaire que matériellement plusieurs jours s'écoulent ; la décomposition d'un caractère peut s'effectuer dans l'espace d'une après-midi sans pour cela nous dérober l'idée de la longueur du temps. Dans *Son Père*, c'est même à partir du moment où la conquête de la jeune Paulette par le luxe paternel s'accélère et se précipite, que la notion et le sentiment du temps nous redeviennent présents. Entre le premier acte qui montre la jeune fille dans le « modeste intérieur » de sa mère divorcée et le second qui l'introduit chez son père revenu de Russie avec quelques millions, il est nécessaire qu'un peu de temps s'écoule. Or, à la fin du second acte, le Temps n'a encore pas paru en scène, parce que telle la jeune fille était au premier acte, telle elle demeure à la fin du second. Au contraire les deux derniers actes pourraient s'accomplir dans l'espace d'un jour, et ce sont eux qui manifestent l'invisible présence du Temps.

Le système de M. Albert Guinon a pourtant son péril. Le commerce de la fiction, l'habitude du raccourci peuvent induire en des simplifications arbitraires, comme à abréger les transitions ou la partie narrative de l'action au bénéfice des scènes essentielles, en sorte

qu'une pièce comme *le Joug* finit par ne plus paraître qu'un assemblage de morceaux dialogués, chaque acte correspondant à un moment caractéristique de la crise. La composition, quoique toujours très consciencieusement établie, devient alors un peu schématique et idéale : la part de fiction est certainement exagérée.

Mais M. Albert Guinon s'est assez tôt délivré de ce défaut : encore sensible dans les deux premiers actes de *Son Père*, comme il a été dit, on n'en retrouve plus trace ni dans les deux derniers actes de cette subtile comédie (où respire comme un scepticisme tranquille et déjà presque heureux) ni surtout dans *le Bonheur*, l'œuvre maîtresse de M. Guinon. J'observe pourtant des ressemblances entre la coupe de cette dernière et celle du *Joug* ou de *Son Père*. Car le premier acte paraît encore un peu détaché de l'œuvre : il est sensible que l'auteur avait trop accoutumé de traiter largement sans doute, mais séparément, les divers « moments » de ses comédies, sans grand souci de les enchaîner. Or, si le dialogue, au théâtre, est toujours capable de tout rattraper, encore doit-on éviter d'offrir au public trois tronçons en place d'une œuvre : les mutilations de la victoire de Samothrace auront toujours la laideur d'une plaie. Cependant, quelle que soit la parenté, à cet égard, du *Bonheur* avec les précédents ouvrages, il faut noter ici le grand progrès de la technique : M. Albert Guinon, s'il n'a pu tout à fait empêcher que son premier acte ne formât à lui tout seul une comédie, a cependant voulu que cette comédie ne s'achevât qu'à l'acte suivant et aussi que la comédie du second acte commençât dès le premier (et en distinguant comme plusieurs comédies au sein d'un même ouvrage, on entend bien que je ne parle que des motifs ou situations psychologiques : car ici, comme dans toutes les comédies de M. Guinon, l'action est purement morale; d'intrigue matérielle il n'y a presque point

trace : ce sont bien là, en définitive, ces sujets « peu chargés de matière » dont parle Racine) ; grâce donc à ce chevauchement alterné de deux actes qui eussent pu paraître trop autonomes, M. Albert Guinon a obtenu de nouer fortement sa pièce, il en a assoupli les articulations ; enfin il a donné à l'œuvre ce caractère d'unité, indispensable pour que le beau fasse en nous toutes ses impressions.

Mais cette supériorité d'exécution n'est pas le seul avantage du *Bonheur* ; le grand progrès qu'il marque dans la carrière de M. Guinon (progrès, d'ailleurs et toujours, dans le sens de l'unité et par conséquent de la virilité), c'est une pénétration profonde, égale et puissante, de toutes les parties de l'œuvre par un même esprit, et cet esprit, c'est le génie comique, c'est cette ironie passionnée qui signifie la subtile et mystérieuse alliance de la connaissance et du sentiment, cet air enfin et cette lumière qui vient d'une sphère plus haute que l'œuvre, en baigne les contours, en occupe les creux, en accuse le relief. Cet esprit comique fut trop absent des premières œuvres de M. Guinon. Quelle atmosphère lourde pèse encore sur *le Joug*, quel air irrespirable et quelle noire aventure ! Mais déjà, sans que l'auteur retouche ni ne retranche de sa philosophie rien d'essentiel, *Son Père* rompt avec l'envoûtement triste de la précédente période. L'auteur semble avoir fait réflexion que toute conception de l'homme, si sombre et désabusée soit-elle, recèle une vertu énergique et peut agir comme stimulant sur le cœur et les nerfs. Un grand dégoût muet n'exclut ni l'enthousiasme, ni la joie, ni même la charité ; l'esprit et l'âme ont des sujets de délectation dans le monde le plus contrefait. Car dès que l'esprit découvre ce point de vue que ce qui est, est le mieux du monde, puisqu'il n'y a point à souhaiter mieux, l'âme sent qu'elle trouve son assiette, et la main touche un point d'appui pour glisser son levier.

L'esprit acide, la mâle ironie, qui respirent dans *le Bonheur*, montrent M. Albert Guinon parvenu à ce stade supérieur du pessimisme. La gaieté, encore un peu sentimentale de *Son Père* a décidément fait place à un comique franc, âpre, volontaire, qui dénote chez cet auteur la maîtrise non seulement de son art, mais de son esprit. Entrer dans l'analyse de cette pièce, d'une forme si neuve (et pourtant si ancienne) qu'elle a bien pu déconcerter son public, ce n'est point ici notre objet : cependant il faut dire que son second acte, qui révèle à deux êtres faibles leur inaptitude au bonheur, et le troisième, qui leur découvre les lâches consolations du plaisir, il faut dire que ces deux actes placent *le Bonheur* tout à fait en tête du théâtre contemporain, au-dessus même de *la Parisienne*, dont le grand malheur est cette platitude terre à terre qui sent sa triste époque : l'esthétique de Becque confondait encore l'exactitude de l'observation avec la sécheresse du cœur et je ne sais quel morne engourdissement de l'imagination. Il est intéressant de noter que M. Albert Guinon, dont les débuts procédèrent de cette école, s'est aujourd'hui libéré d'une esthétique également préjudiciable à l'intelligence et à la sensibilité : le voilà revenu aux formes littéraires de la santé.

C'est un artiste sincère et c'est un sûr théoricien de son art. Vienne un grand sujet, la gloire lui reviendra peut-être d'écrire le chef-d'œuvre de la nouvelle littérature dramatique. Il a dit un jour : « Quand on veut écrire une œuvre de théâtre digne de ce nom, il faut supposer qu'on travaille en vue d'une lointaine reprise.. » Ce mot d'un grand artiste honnête a comme des airs de présage pour un avenir qui même ne serait pas lointain.

LA PRÉFACE DU *PHALÈNE*

Le Phalène paraît en volume dans *la Petite Illustration*, avec une préface de M. Henry Bataille qui a toutes les allures d'un petit manifeste [1].

Voyons.

Peut-être vous ne vous doutiez pas du nombre de choses, d'intentions tant esthétiques que morales qu'il y a dans cette pièce. C'est presque effrayant : un dialogue philosophique, la peinture d'une époque et celle d'un idéal, l'étude d'un cas pathologique, un « débat de conscience devant les grandes forces éternelles et immuables de la nature », « la germination de la vie dans la mort », « l'aile palpitante de l'amour se consumant à la lumière », un retour aux origines de l'ode, forme première de l'art dramatique...

J'oubliais que M. Bataille ne veut pas dans ses pièces

1. Malgré l'indignité de l'occasion et la pauvreté d'une pièce tombée au-dessous même de ce qu'on pouvait redouter, comme M. Henry Bataille agitait dans sa préface les principes de l'art dramatique, Gilbert croyait devoir revenir à la charge. Analyse du drame et commentaire, on trouvera à l'Appendice XXI l'essentiel de l'article qu'il avait déjà consacré au *Phalène* dans *l'Action française* mensuelle du 15 novembre 1913. On y trouvera aussi la *Note de théâtre* qu'André du Fresnois donnait à la *Revue Critique des idées et des livres*, le 10 novembre 1913, sur le même sujet. — E. M.

de personnage sympathique. Et puis, il a sa morale qui peut braver la pudeur : c'est aussi pour cela qu'il a écrit *le Phalène.*

*
* *

Disons-le tout de suite, il y a beaucoup de badauderie et d'innocence dans son cas.

En opposition à la femme française, têtue, mystique, fidèle à sa race, j'ai dressé l'ardente et tumultueuse Slave, sans discipline morale, en proie à ses instincts brutaux et superbes cependant, qui semblent, dans notre société nonchalante, renouveler, si curieusement, des forces et des goûts que nous connaissions certes depuis longtemps, dont nous étions même un peu las, mais qu'un néo-romantisme particulier et une ardeur si expressive à les découvrir métamorphosent presque complètement à nos yeux... On m'a reproché ce romantisme et ce barbarisme mêlés, comme s'ils étaient miens. Je décrivais, au contraire, des romantiques renouvelés au milieu de la société contemporaine, en prenant soin de mettre en valeur toutefois ce qu'il y a de beau et de neuf dans cette assimilation que font les « barbares » de nos goûts et de notre passé.

Comment s'y reconnaître ! Dans ces barbares, qu'est-ce qui intéresse M. Bataille ? Leur sauvage intensité ou bien leur appétit d'un goût et d'une culture ? Peut-être ni l'un ni l'autre, mais plutôt sa largeur d'esprit qui fait envisager à l'auteur les choses sous plusieurs faces. Voilà bien, en dernière analyse, l'objet de son étude et de sa complaisance infinie. Il se regarde se pencher sur le monde.

Comme l'attitude lui plaît, il n'en bouge pas. Il croit de sa dignité de ne rien préférer en ses personnages. De là ces longs discours qu'il appelle dialogues philoso-

phiques; mais point d'action. Par ces discours, en rendant perpétuellement la parole aux personnages, il évite de les contrarier, il les laisse aller, couler, abonder dans leur sens, et lui il les écoute. Après cela, dialogue philosophique est bientôt dit; je ne vois pas là la direction des idées indispensable. Mais une juxtaposition de réminiscences livresques, pour faire croire à l'exactitude du document humain, voilà plutôt le tissu, si l'on peut dire, du *Phalène*. Au contraire une action dramatique, en mettant les personnages aux prises, les eût mesurés les uns aux autres; un conflit, une crise risquait de produire la cristallisation de leurs parcelles solides, essentielles, humaines, en même temps qu'elle eût évaporé le snobisme et la pose. Mettre un masque à ses personnages, puis dans l'instant pathétique le leur retirer pour montrer l'homme sous le pantin, c'eût été d'excellent théâtre, c'était le théâtre même s'il consiste, en effet, à faire jaillir l'éclair du sein de la nuée d'orage ou, pour parler simplement, à provoquer des états de crise qui décident de la sincérité.

— Oui, mais cela lui est égal. M. Bataille ne cherche pas à voir clair, il veut surtout pouvoir dire qu'il a tout vu. Une belle perspective n'est pas son affaire, parce que les différents plans se cachent en partie les uns les autres; il aime mieux tout mettre sur le même plan et dans la même évidence, comme un chef qui placerait tous ses hommes sur un rang pour le seul plaisir de les dénombrer. Le point de vue de M. Bataille est, nous l'avons dit, un peu celui d'un badaud.

Il a eu peur, si on le voyait sourire des excès de ses fantoches, de ne point paraître assez « intelligent », snobisme comme un autre, qui l'a conduit, ce qu'il y a de sûr, à supprimer toute nuance dans sa peinture, pour bien montrer qu'il les voyait toutes, les unes après les autres. Comment cela ? M. Bataille cherche le

détail, la nuance ténue d'un tableau, par exemple le vague désir d'éducation que manifeste la barbarie prétentieuse ; ce détail, cette nuance, immédiatement l'intéressent comme n'étant aperçus que d'un petit nombre ; et tout son travail dès lors consiste à atténuer les nuances plus voyantes, les degrés plus importants, pour les empêcher de tuer et d'éteindre cet infiniment petit devant quoi il veut, non sans jactance, qu'après lui nous nous ébahissions. Ne lui représentez pas qu'il outre la valeur de ces riens. Il est trop le nez sur les choses ; de si près, les proportions ne se voient pas.

*
* *

Les proportions !

M. Bataille explique, dans sa préface, qu'il a voulu peindre une « pauvre âme qui croyait entrer dans la mort par une voie triomphale et enchantée » et qui « se marquait elle-même pour une mort sans grandeur et sans force, malgré un panthéisme apparent ».

L'aventure du *Phalène*, ce devait donc être l'histoire d'un échec, d'un avortement, écrite seulement avec compassion. Mais voilà, pour prendre un exemple, qu'à force de mise en scène et de grandiloquence, le suicide de la pauvre enfant revêt des airs d'apothéose. Et ainsi de tout.

« Je peins, je décris mon époque, pas seulement ses mœurs (ce fut la tâche du naturalisme), mais son idéal momentané ; je peins des débats de conscience variés devant les grandes forces éternelles et immuables de la nature. » Or ce qu'il pourrait y avoir d'éternel, en effet, et de permanent dans les sentiments de Thyra, à savoir les douleurs de l'amour trahi, est à peine traité, tandis que ses sottes excentricités encombrent la pièce. Ne

fallait-il pas plutôt, sans lui ôter pour cela la plus minime parcelle de personnalité, caractériser Thyra principalement par ses manières d'être en amour qui l'eussent rendue comparable à la commune humanité, et passer au contraire d'un trait léger sur l'exotisme qui, au lieu de la distinguer, la confond dans le peuple des comparses imbéciles et ne sert qu'à l'embrumer ?

Partout l'erreur a ainsi consisté à donner le pas à l'éphémère, au « momentané », dans la peinture de l'idéal et des sentiments de Thyra, et à laisser dans l'indistinct le fond éternellement humain qui aurait rendu intéressante sa passion.

*
* *

Évidemment M. Bataille a cru individualiser davantage son héroïne en la rendant plus singulière. Autre erreur, ce n'est pas l'étrangeté qui individualise, mais la cohérence et l'unité. Il n'y a d'unique, en chacun de nous, qu'un certain ordre, une âme, esprit, propulsion, qui rassemble, combine et meut nos éléments, par eux-mêmes ordinaires et communs, pour constituer à l'aide de ces éléments, non encore individualisés, une personne particulière, un individu, un principe. Or ce qui manque à Thyra, justement, c'est la cohérence, c'est un *centre*.

Oui, mais M. Bataille pense : « Il appartient à l'auteur dramatique d'exalter et de critiquer en même temps son modèle, car dans la vie tout est admirable et critiquable. Je n'aime point, pour ma part, les personnages tout d'une pièce, ceux que l'on appelle, hélas ! les *personnages sympathiques*. J'ai témoigné depuis *l'Enchantement* d'une volonté bien établie de mêler l'ironie à la pitié, le comique au dramatique : il n'y a pas de réalité exacte sans cet amalgame. »

« Tout est admirable, tout est critiquable. » Comme dit le populaire, cela dépend du point de vue. Je demande seulement comment M. Bataille pourra faire pour occuper « en même temps » deux points de vue opposés : il faut pourtant choisir et prendre une perspective. Si, au lieu de cela, M. Bataille se transporte successivement devant toutes les faces de ses objets et juxtapose ensuite leurs aspects divers, il aura des surprises, je veux dire qu'il copiera la réalité morale à peu près comme les premiers dessinateurs pensaient reproduire la réalité physique lorsque, à côté d'un nez de profil, ils dessinaient un œil vu de face.

Un exemple de cette mésaventure : M. Bataille croit pouvoir prendre avantage de ce que l'histoire de Thyra, son héroïne, est, comme il dit assez drôlement, « presque rigoureusement authentique [1] ». Or ce qui est authentique et ce qu'il peut garantir comme réel, c'est seule-

1. « L'histoire du *Phalène* est presque rigoureusement authentique. Du temps que je faisais des études de peinture, j'ai connu, comme bien d'autres, cette jeune Américaine qui peignait des tableaux genre Rose-Croix avec le tempérament d'une femme née bien plutôt pour peindre des rognons ou des bœufs éventrés... Une nuit, je la rencontrai, non sans quelque stupéfaction, au bal de l'Académie Julian ; elle était au bras d'un de mes camarades. Deux jours après, je reçus ses confidences. Elle ressemblait étonnamment à mon héroïne. Certes, elle n'était pas fiancée à un prince de Thyeste, mais elle était rongée de tuberculose, jeune, belle et, de plus, presque ruinée. Son désespoir s'extériorisa dans cette révolte farouche qui l'avait jetée aux bras presque d'un inconnu. J'écoutai avec scepticisme cette confidence, et même avec d'autant plus de scepticisme qu'elle émanait d'une exaltée et d'une étrangère... Il y a quelque six ans seulement, j'appris sa mort ; je me renseignai ; elle s'était tuée, et beaucoup se rappellent cette fin à peu près identique à celle de mon héroïne, accompagnée seulement d'un esthétisme « meilleur marché ». Pendant que ses amis réunis dînaient, elle s'étendit somptueusement dans sa chambre, au milieu d'un éclairage préparé. Un masque de chloroforme adhérait à la figure... »

ment la matérialité de certains faits, ce n'est pas l'explication psychologique de ces faits, laquelle devrait lui appartenir et se fait en vain chercher. Pourquoi cette jeune fille qui a servi de modèle à Thyra commit-elle l'acte dont parle M. Bataille ? C'est peut-être qu'elle ne sentait d'amour pour personne et que, dans son indifférence totale, certaines actions n'avaient pas pour elle-même l'importance qu'elles revêtent nécessairement pour Thyra, qui aime. S'il eût cherché les mobiles de la jeune fille au chloroforme, M. Bataille se serait aperçu que l'arrangement qu'il faisait subir à l'authenticité des faits altérait bien plus gravement encore l'authenticité, la vérité morales et qu'il forçait, noircissait presque jusqu'à l'ignominie une pauvre fantaisie de tuberculeuse. Assurément donc M. Bataille peut prétendre qu'il a introduit dans sa trame le fait tout cru et tout brutal tel qu'il lui avait été rapporté ; mais, inséré dans cette trame, il prenait une valeur entièrement nouvelle.

*
* *

Autre chose. Nous avons entendu M. Henry Bataille critiquer l'institution du « personnage sympathique » qui a le tort, à ses yeux, d'être trop *tout d'une pièce*.

Quelle raison, je le demande, que cette rigidité soit inhérente au personnage ? Un mélange de bien et de mal, si le bien l'emporte sur le mal ou si les ombres ne sont pas, de leur nature, franchement odieuses, ne pourrait-il pas se concilier la sympathie du public ? Et n'y a-t-il pas à cette sympathie des degrés presque innombrables ?

M. Bataille fait profession d'aimer les nuances ; il veut du bigarré, du composite. Est-ce à dire de l'indistinct, de l'amorphe ? « On m'a refusé, écrit-il (et c'est la cri-

tique qu'il vise), le droit de considérer la nature d'un point de vue qui fût divers et un peu universel. » La vie, en effet, ou plutôt la réalité comporte tous les extrêmes et toute la gamme des nuances, tous les contraires et tous les entre-deux. Pour qu'une pièce reflète l'univers, il faudra donc, pense M. Bataille, qu'elle renferme une pareille juxtaposition de tons contrastés et laisse le jugement en suspens sur la qualité des personnages dont les tares et les vertus se feront équilibre.

Je répondrai à M. Bataille que de peser le pour et le contre n'a jamais empêché de juger, et que tout mélange a sa formule qui le caractérise, le définit et le classe. Avec toute la finesse qu'il voudra, avec le plus de finesse, avec le plus de nuances possible, un auteur devra toujours attribuer à ses personnages un caractère cohérent, défini et homogène : c'est la loi de la vie, comme nous l'avons déjà représenté. Ce caractère une fois constitué, à la guise de l'auteur, il n'appartient plus à celui-ci, dès lors qu'il nous a appelés dans la salle, de nous empêcher, nous, spectateurs, de chercher société avec son personnage et de tâcher de savoir si nous pourrons nous accommoder avec lui ou si, choqués, offensés, nous aurons à nous mettre en défense. Pour qu'il en fût autrement, il faudrait que le spectateur ne prît aucune part à l'action et y assistât indifférent ; mais obtiendra-t-on jamais que l'homme reste indifférent à l'homme et qu'il ne le juge pas, comme s'il devait vivre avec lui, en prévision des risques inhérents à une telle société ? Quant à son jugement, il lui est loisible de l'entourer de toutes sortes de restrictions ; à moins de se contredire dans toutes ses parties, il est pourtant nécessaire qu'il se prononce dans un sens ou dans l'autre et qu'il conclue.

Ce qui est vrai du spectateur l'est à plus forte raison de l'auteur dont on exige une opinion encore plus ferme parce qu'ayant davantage fréquenté ses personnages, il

aurait moins que tout autre de motifs pour se récuser. Aussi une pièce où l'auteur a mis autre chose que ses lectures et l'échauffement de son cerveau, une pièce où il a mis quelque peu de lui-même doit nécessairement révéler une tendance morale et répartir les personnages aux divers degrés de la sympathie. On dit alors que la pièce est bien faite, parce qu'on la trouve pourvue de cette forte unité indispensable, mais cette forte unité lui vient de l'auteur, dont nous exigeons qu'il soit mieux qu'une éponge, qu'il ait lui-même un point de vue sur la vie, qu'il soit moralement différencié. « Les férules, gémit M. Bataille, sont toujours là pour nous accuser d'ignorance ou d'erreur comme au collège !... Les lois du théâtre, Monsieur, après les lois de la morale !... » Ces lois, le ton nous en avertit, semblent à M. Bataille l'arbitraire le plus pur; l'école, bien sûr, les a inventées. — Tout au plus, elle les a découvertes. Le problème est d'intéresser le public à l'aide de l'acteur, c'est-à-dire de donner l'illusion d'un personnage humain, vivant, organique, différent de l'être réel qui joue sous le masque. Comment cela? L'école indique des moyens sûrs et plausibles; elle dit en particulier : Imitez la nature qui crée des êtres cohérents; voyez dans la réalité et considérez en raison que l'homme ne peut s'abstenir de juger son prochain de façon à prendre ses distances. Voyez tout cela, que je n'invente pas, dit l'école, et faites-en votre profit en donnant à vos ouvrages l'unité des ouvrages de la nature : ce sera d'excellent empirisme.

— Mais il y a tant d'autres moyens, réclame M. Bataille, et votre empirisme n'est pas toute l'expérience. Soit, je le veux bien, mais faites mieux ou aussi bien ; que le succès autorise votre système.

Or, qu'est-ce que nous voyons ? Celle de vos pièces où vous avez le plus abondé dans vos défauts, celle où vous avez montré le plus de complaisance pour vous-

même, celle pour laquelle enfin vous réclamez aujourd'hui le droit de ne pas composer, est celle aussi que le public a davantage méconnue. Là-dessus vous en appelez. « *C'est toujours par ce qu'elle contient de vérité qu'une œuvre nouvelle choque ses contemporains. C'est toujours et seulement pour ce qu'elle aura contenu de vérité que cette œuvre est appelée à subsister dans l'avenir.* » Oh ! le sophisme intéressé ! Et si votre pièce a choqué justement par son absence de vérité ? si ce qu'on y a désiré, c'est moins d'exhibitions et plus d'observation ?

Vous auriez pu rappeler, au lieu de remonter aux « origines de l'Ode », à laquelle vous assimilez, on ne sait pas pourquoi, le dialogue philosophique, qui n'a pas lui-même grand rapport avec votre ouvrage, vous auriez pu rappeler que les contemporains d'*Andromaque* s'effarouchèrent de la peinture trop énergique des passions : on crut les bonnes mœurs intéressées, elles auraient pu l'être si les Muses n'avaient couvert leur nourrisson et étouffé le premier petit cri de la surprise sous les clameurs de l'admiration. Le beau fait diversion ; *Andromaque* occupe et saisit trop fortement les parties nobles de l'être pour qu'on puisse sentir, en outre, l'animal s'émouvoir des images d'une passion vive. Mais dans *le Phalène* l'art tient-il une telle place qu'il n'en reste plus pour les bas appétits ? Non, justement : là, l'observation morale ne peut pas être trouvée hardie, puisqu'elle n'existe à peu près pas ; alors il n'y a d'audacieux que les nudités et l'anecdote scandaleuse ; et vraiment l'honnête homme n'y trouve pas assez son compte.

Par contre, je suis tout prêt à souscrire à ces paroles de M. Albert Guinon, extraite de l'avant-propos du *Bonheur* qui vient de paraître en librairie.

On avait reproché à M. Guinon l'audace de sa dernière scène qui mettait en présence et, comme il dit plaisamment, « réunissait par avance » une femme et

les deux hommes « à qui elle tient par les deux côtés de sa nature ». Sans s'alarmer excessivement du reproche d'indécence, souvent lancé à tort et à travers, M. Guinon a pourtant pris le temps de l'examiner. Il s'est rappelé que nombre de pièces du passé, parmi les plus marquantes, ont donné lieu à la même méprise et que « tel passage, d'abord écouté par contrainte, a, dans la suite, semblé si naturel et même si anodin, qu'on se demande avec étonnement ce qui, à l'origine, avait pu offusquer en lui », et il a cherché l'explication de ce phénomène. Celle qu'il propose nous paraît la justesse même.

Plus un auteur veut pénétrer dans l'étude d'un caractère ou d'une passion, plus il est forcé de le faire quelquefois aux dépens des mœurs, — et plus certains spectateurs, — *quand la pièce n'est pas d'un tour fantaisiste*, — se sentent atteints dans cette honorable hypocrisie qui est une des parures de la vie en société.

Puis, lorsqu'un peu de temps a passé sur l'œuvre, on ne voit plus en elle que les passions ou les caractères étudiés, et nul ne s'inquiète plus de cette immoralité scénique et superficielle ; car si les caractères et les passions demeurent éternellement les mêmes, les mœurs se transforment constamment ; et, soit devenues meilleures, soit devenues pires, elles ont vite fait de donner à l'immoralité d'un ouvrage antérieur un caractère ancien qui, dans les deux cas, la rend inoffensive.

En d'autres termes, il faut que l'offense à une certaine pruderie, après tout respectable, paraisse avec évidence la rançon d'un avantage supérieur ; qu'elle ne soit pas de luxe pur, si l'on peut dire, et comme pour le plaisir. Elle doit aussi être réduite au minimum et M. Guinon n'a pas hésité, dans le livre, à adoucir la dernière scène du *Bonheur* autant qu'il était possible sans porter atteinte à la vérité, disons à la *moralité* de la pièce. Mais dans *le Phalène*, M. Bataille a en quelque sorte interverti

les doses. Il convient lui-même que dans la réalité le prototype de Thyra se contenta d'un esthétisme à meilleur compte. Ne pouvait-il s'en contenter lui-même, voire nous consentir encore quelque petit rabais ? Et ne serait-ce pas le cas de dire, après Joseph de Maistre, que M. Bataille, comme beaucoup de révolutionnaires, s'il paraît ne douter de rien, c'est qu'au fond, dans sa grande innocence, il ne se doute de rien, ou, si l'on veut, de presque rien ?

APPENDICES

APPENDICE I

La méditation de Parthenizza

tome I, page 20

En 1911, pour illustrer une de ses pensées de fond qui transparaît dans tous ses écrits et qu'il n'a malheureusement pas eu l'occasion de développer, Pierre Gilbert donnait un premier témoignage de son admiration pour le Prince de Ligne. Il publiait à la Revue Critique des idées et des livres *la plus belle sans doute des lettres à la marquise de Coigny. Je me rappelle ce matin d'été qu'il me l'avait lue d'abord, et le dessin léger des arbres sur le gravier du jardin.*

« *C'est sur la rive argentée de la mer Noire ; c'est au bord du plus large des ruisseaux, où se jettent tous les torrents du Tczetterdan ; c'est à l'ombre des deux plus gros noyers qui existent, et qui sont aussi anciens que le monde ; c'est au pied du rocher où l'on voit encore une colonne, triste reste du temple de Diane, si fameux par le sacrifice d'Iphigénie ; c'est à la gauche du rocher d'où Thoas précipitait les étrangers ; c'est enfin dans le plus beau lieu et le plus intéressant du monde entier que j'écris ceci...* »

Si la page prenait enfin dans les anthologies la place dont elle est digne, mon ami aurait droit, j'ose le dire, à une part de l'honneur. Il lui trouvait ce titre, ami de la mémoire, que le prince avait seulement entrevu. Il disait la valeur du morceau, sa qualité, et le présentait enfin comme une parfaite manifestation de ce qu'il nommait si heureusement le sentiment magistral de la nature. *Bref, il l'inventait comme un trésor abandonné.*

C'eût été trahir le lecteur qui voudrait se reporter à la

méditation de Parthenizza *que de le priver du commentaire de mon ami, où l'on goûtera d'abord un curieux rapprochement de plusieurs textes anciens et nouveaux. — E. M.*

DU SENTIMENT MAGISTRAL DE LA NATURE

J'allais tous les jours passer quelques heures sur des rochers escarpés, où la hauteur des précipices et la vue de la mer n'entretenaient pas mal mes rêveries. Ce fut dans ces conversations intérieures que je m'ouvris tout entier à moi-même, et que j'allai chercher dans les replis de mon cœur les sentiments les plus cachés et les déguisements les plus secrets, pour me mettre la vérité devant les yeux, sans fard, telle qu'elle était en effet. Je jetai d'abord la vue sur les agitations de ma vie passée, les desseins sans exécution, les résolutions sans suite et les entreprises sans succés. Je considérai l'état de ma vie présente, les voyages vagabonds, les changements de lieux, la diversité des objets, et les mouvements continuels dont j'étais agité. Je me reconnus tout entier dans l'un et dans l'autre de ces états, où l'inconstance avait plus de part que toute autre chose, sans que l'amour-propre vînt flatter le moindre trait qui empêchât de me reconnaître dans cette peinture. Je jugeai sainement de toute chose....

Ces *Réflexions* qui servent de préface aux charmants *Voyages* de Regnard rappellent le début de cet autre chapitre de ses mémoires, traité en roman, *la Provençale*.

Zelmis, revenant d'Italie, s'embarqua un soir assez tard sur un bâtiment anglais qui passait de Gênes à Marseille. Le vaisseau commençait à faire route, et Zelmis, triste et rêveur, la tête appuyée de son bras, regardait fixement la mer, qui ne lui avait jamais paru si agréable : elle n'était point dans ce calme ennuyeux, qui ne la distingue pas même des étangs les plus tranquilles ; elle n'était pas aussi dans cette fureur qui la fait redouter. Mais on la voyait dans l'état que tout le monde la souhaite, lorsqu'un vent modéré l'agite, et comme elle était quand elle forma la mère des Amours. Il s'abandonnait aux rêveries qu'inspirent ces vagues légéres qui, venant à se briser contre le vaisseau, y laissent pour marque de leur fierté cette écume dont on le voit environné. Il songeait à l'aimable Elvire, qu'il aimait infiniment et qu'il quittait peut-être pour jamais....

Ces textes nous revenaient en mémoire tandis que nous lisions un curieux article d'Édouard Drumont sur le goût de la nature, qu'il dénie aux Français, et la réponse que lui fit *Criton* dans *l'Action Française*. Drumont avait écrit :

La mer est une passion toute moderne, une innovation romantique. Au XVIIe et au XVIIIe siècle, la mer est ignorée.

...On pourrait m'objecter qu'il en est de même du sentiment de la nature en général. L'*Astrée*, très mythologique et très confuse, ne compte pas ; Mme de Sévigné, sans doute, a décrit sa propriété des Rochers en phrases bien quintessenciées et bien précieuses encore.

La Fontaine a parfois des vers d'une saveur toute campagnarde ; mais rien ne semble indiquer que les esprits du XVIIe siècle, si élevés, si délicats, si attentifs à tout ce qui touche à l'homme lui-même, aient eu l'idée de regarder une seule fois le paysage.

— « C'est encore beaucoup dire peut-être », faisait observer Criton, qui rendait aussitôt la parole à Drumont :

Dieu me garde de médire de ce sentiment de la nature qui nous a valu tant de chefs-d'œuvre, qui nous a procuré tant de jouissances exquises ; mais il est permis d'affirmer que chez le Français c'est un sentiment venu par greffe. Rousseau, le Génevois, a été le jardinier qui a opéré cette bouture [1].

Dans la façon dont ce sentiment se traduit chez nous, il y a toujours un je ne sais quoi qui sonne un peu creux.

C'est qu'en réalité, si le Français n'est pas un animal politique, il n'est pas davantage un animal poétique ; il n'est sentimental et naturaliste que par imitation, par reflet, par genre ; il est sociable avant tout, il est né pour ces commerces mondains pour lesquels il est si supérieurement organisé. Où qu'il aille, à Deauville, à Dieppe, à Luchon, il finit toujours par constituer une manière de salon.

Criton ajoutait alors pour son compte :

Voilà le mot. L'homme français est social par-dessus tout. Mais précisément parce qu'il fait une société si constante de ses sem-

1. Exactement, Rousseau a troublé les regards purs et frais de nos compatriotes en répandant sur la nature cette teinte de religiosité vague qui est la cause de l'hébétement des badauds devant ses grands spectacles. — P. G.

blables, il s'en lasse et il s'en irrite et il les fuit, et ses échappées dans le cloître ou dans la nature lui composent des sensations d'autant plus âcres et plus vives. Et ces échappées semblables aux fenêtres de nos palais, ouvertes sur d'incomparables paysages, ont aussi un charme et une vigueur extrêmes, quand elles sont redites avec la brièveté qui convient. Ces vues rapides sur la nature égayent aussi bien Ronsard et Malherbe que Mme de Sévigné, papoteuse inlassable. Et ce La Fontaine qui traînait la Cour et la Ville dans les champs pouvait écrire ces deux vers à la gloire du « silence des bois » qui font la barbe à tout le pittoresque des Rousseau, des Bernardin, des Chateaubriand, des Hugo et de tous les descriptifs romantiques :

> Là, sous d'âpres rochers, près d'une source pure,
> Lieu respecté des vents, ignoré du soleil...

Le nom de La Fontaine remémore invinciblement cette exquise *Psyché* dont le prologue platonicien célèbre la gloire des jardins de Versailles et dont cet autre passage illustre à merveille la juste théorie de Criton : l'âme se recueille, s'inspecte et se vivifie dans les salubres retraites de la nature.

Un jour que la beauté d'un ruisseau l'avait attirée, elle se laissa conduire insensiblement aux replis de l'onde. Après bien des tours, elle parvint à sa source. C'était une grotte assez spacieuse, où, dans un bassin, taillé par les seules mains de la nature, coulait le long d'un rocher une eau argentée et qui, par son bruit, invitait à un doux sommeil. Psyché ne se put tenir d'entrer dans la grotte. Comme elle en visitait les recoins, la clarté, qui allait toujours en diminuant, lui faillit enfin tout à coup. Il y avait certainement de quoi avoir peur ; mais elle n'en eut pas le loisir. Une voix qui lui était familière l'assura d'abord. C'était celle de son époux. Il s'approcha d'elle, la fit asseoir sur un siège couvert de mousse, se mit à ses pieds ; et, après lui avoir baisé la main, il lui dit, en soupirant : « Faut-il que je doive à la beauté d'un ruisseau une si agréable rencontre ? Pourquoi n'est-ce pas l'amour ? Ah ! Psyché ! Psyché ! je vois bien que cette passion et vos jeunes ans n'ont encore guère de commerce ensemble. Si vous aimiez, vous chercheriez le silence et la solitude avec plus de soins que vous ne les évitez maintenant. Vous chercheriez les antres sauvages, et auriez bientôt appris que de tous les lieux où on sacrifie au dieu des amants, ceux qui lui plaisent le plus ce sont ceux où on peut lui sacrifier en secret : mais vous n'aimez point... »

Plus délicats, plus intelligemment amateurs, et par là plus sensibles peut-être que les romantiques échauffés, les grands classiques voulaient qu'on abordât la nature dans des dispositions favorables ou dans une espèce d'état de grâce, quand l'âme fortement touchée voulait la solitude pour se libérer de ses paroles les plus intérieures. Et c'est ainsi qu'on sentit jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

Notre Révolution s'annonçait quand un des plus brillants esprits de cet Ancien Régime, comme pour rendre en faveur d'une civilisation menacée un suprême témoignage, écrivit, aux bords de la mer Noire la *Méditation* [1] pathétique que nous allons reproduire [2]. Le prince de Ligne, qui portait dans ses veines un sang belge et allemand, et qui fit au service de l'Autriche la plus heureuse fortune militaire (il devint maréchal), fut un des plus illustres sujets de l'influence française : il se piquait d'écrire en français ses rapports officiels et il demeure un de nos écrivains. Esprit libre d'ailleurs et qui apprit, dans le commerce du grand Frédéric, de la grande Catherine (*Catherine le Grand* comme il aimait à dire) et de l'empereur Joseph II, à révérer la grande tradition de Louis XIV alors émigrée dans les monarchies orientales. Mais pour la civilisation, le goût et la politesse de l'esprit, c'est toujours entre Paris et Versailles qu'il situa son vrai climat intellectuel et moral. On en jugera par la lettre que nous citons et qui est la cinquième de celles qu'il adressa à la marquise de Coigny (celle-là même dont il fut vainement amoureux et qui *ne prenait point d'amants parce que ce serait abdiquer*), pendant le voyage que le prince fit en Crimée dans la compagnie de l'impératrice Catherine et de l'empereur Joseph. Elle est datée de Parthenizza. Elle est admirable d'émotion dominée et lucide.

1. Ce titre de *Méditation* semble avoir été souhaité par l'auteur lui-même qui l'indique dans sa sixième lettre à la marquise de Coigny. — P. G.
2. V. *Revue Critique des idées*, 10 novembre 1911.

APPENDICE II

M. Masson-Forestier navré

tome I, page 34

On se souvient peut-être que l'auteur du Racine ignoré, attaqué de toutes parts, se mit à jeter de l'encre, inondant la Critique d'interminables lambeaux de son livre, dont il imposait la publication par la stricte observance du droit de réponse. Il est bon de rappeler que, bon gré mal gré, l'on s'exécutait.

Mais nous !... J'assure que je ne m'arrête pas à ce souvenir par amour-propre ou complaisance — encore moins par rancune. Je fais mention d'un service rendu, en passant, aux lettres françaises, par une jeunesse dont la folie même voulait servir.

M. Masson-Forestier parut bien à la Revue Critique des idées, *comme il l'exigeait, mais à la fin, sur un mince papier d'annonces, le lecteur étant d'ailleurs honnêtement prié en tête d'y aller chercher un curieux supplément typographique. Quel éclat de rire !*

Ce véritable trait de génie délivra de la sorte de terreur que M. Masson-Forestier commençait de répandre, car, désormais, il se tint coi. Ainsi par cette mauvaise farce, où nous collaborions tous, chacun raffinant sur le voisin, en même temps que la mémoire de Racine était bien gardée, nous assurions contre la rigueur d'un texte écrit et son interprétation littérale, pédantesque, individualiste, libérale — c'est tout un — les droits du bon usage et du sens commun.

Le suivant spécimen donne une idée de ce que c'était que ces neuf pages vertes. Le nom de Racine surtout y devenait émerveillable. — E. M.

« Un peu de nouveau sur Racine »

OU IL EST PEU QUESTION DE RACINE

La « Sainte » Ferte-Milon.

La Ferte est le pays d'origine des deux apôtres qui, au bapteme de Clovis, le jour de la Noel 496, assistaient l'eveque St Remi, St Vast et St Vulgis. St Vulgis, le plus repute des deux, celebre jusqu'en Corraine, avait son ermitage sur une « butte » bien connue encore a La Ferte.

Naturellement la cite ou avaient reside ces deux saints passait pour exceptiounellement protegee de Dieu. Aussi, autour des deux monasteres voues specialement a rappeler la memoire de ces pieux personnages, une dizaine d'autres maisons religieuses s'etaient serrees dans l'etroite enceinte de la ville, alors tres peuplee.

Tomme bien on pense, elle devint un lieu de pelerinage, surtout apres qu'elle eut rendu a Paris l'immense service que je conterai tout a l'heure : et de la sorte elle devint riche, si riche qu'elle eut en meme temps et Templiers et Juifs.

APPENDICE III

La politique de Richelieu

tome I, page 69

Ce chapitre a paru en tête du numéro de la Revue Critique des idées et des livres *dédié*

A LA MÉMOIRE
DE
RICHELIEU

Signé de la Revue Critique, *personne morale, le manifeste était de la main de Gilbert. Les premiers paragraphes, qu'on va lire, exposaient le commun dessein des rédacteurs de la* Revue *et leur volonté de réparation. — E. M.*

POUR RÉPONDRE AU MONUMENT DE GUITON

S'il régnait en France un esprit politique, si nous pouvions être une République, la stupeur et l'indignation se fussent soulevées à la nouvelle qu'un monument à Jean Guiton, qui défendit La Rochelle contre Richelieu, allait être élevé dans cette ville et serait inauguré avec le concours des pouvoirs publics. Mais aucun mouvement révélant dans le corps de ce pays l'existence d'un système nerveux ne s'est produit et ne pouvait en effet se produire ; et l'entreprise de l'intérêt de parti et des vanités particulières s'est jusqu'au bout accomplie.

Presque dans le même moment, et comme par une revanche de la sagesse politique et du patriotisme, qui malheureusement n'ont leur entrée que dans les musées, on apprenait qu'une *Salle Richelieu* était ouverte au *Musée de l'Armée*, où l'on montrait un canon aux armes de Richelieu que le Cardinal aurait lui-même pointé et tiré au siège de La Rochelle. Mais cet hommage rendu par un hasard intelligent aux bienfaits de l'État royal ne suffisait point. Il fallait à la mémoire de Richelieu et de Louis XIII une réparation délibérée par la raison et offerte par la volonté des patriotes.

Il fut aussitôt décidé à la rédaction de la *Revue Critique* que dans la quinzaine même des fêtes ordonnées bien moins en l'honneur de Jean Guiton qu'en celui du démon de nos guerres civiles, un numéro serait spécialement consacré à Richelieu, en manière de cérémonie expiatoire. Il importait de purifier le cerveau français des vapeurs de l'encens impie brûlé à La Rochelle sur l'autel de la Discorde.

C'est de la raison bien plutôt que de l'éloquence sentimentale que se sont inspirées la composition et la rédaction de ce numéro. Car elle seule peut déjouer l'intrigue diviseuse ou oublieuse. A nous donc de nous expliquer.

Et d'abord ce numéro est dédié à Richelieu et non à Louis XIII. La personne de nos Rois s'efface naturellement derrière l'importance de la fonction royale et la grandeur de la Monarchie française. Quelque chose est plus grand qu'un Roi, c'est la succession de tous ces Pères de la Patrie. Le mérite personnel ne suffit pas à la tête de l'État ; il faut davantage : l'ordre de l'institution met le temps dans les intérêts du pouvoir et enchaîne en quelque sorte l'avenir. C'est en lui que les Rois sont grands. En sorte qu'en glorifiant le nom de Louis XIII nous eussions risqué d'amoindrir sa véritable grandeur. Mais en rendant hommage au nom de Richelieu, nous nous assurons de ne point faire tort à son Roi : car l'éloge du souverain s'associe naturellement à celui du conseiller qu'il a élu. Joint que, en ces jours troubles où le fanatisme de parti et l'ambition de quelques grands faisaient répandre le sang français par des mains françaises et contraignaient la monarchie à s'armer de toute

la sévérité paternelle, s'il y eut nécessairement des exécutions douloureuses, il est juste de garder au Cardinal qui, couvrant son Roi, assuma toute la responsabilité de la répression, toute la gloire aussi d'en avoir été le ministre.

Ce numéro est pour Richelieu, mais il n'est pas contre Guiton. Notre collaborateur François Renié traduira nos sentiments touchant le maire de La Rochelle. Nous tenons à affirmer, dès ce préambule, que si nous avions nourri contre la mémoire de Guiton le même ressentiment que contre un Coligny par exemple ou simplement contre les promoteurs d'une entreprise qui doit tourner, entre leurs mains, à l'injure envers la patrie et à l'apologie du crime d'Etat, nous ne nous serions pas contentés d'un peu d'encre répandue sur une centaine de pages. Nous eussions tenté d'abord de troubler cette cérémonie et puis de mutiler une effigie sacrilège. Mais la mémoire de Guiton est, pour nous, couverte par le pardon royal ; nous respecterons sa statue, détestant seulement une glorification qui eût indigné Guiton au service du Roi.

Nous respecterons sa statue, mais nous ne la saluerons point ; rien, dans la vie de Guiton, ne lui a mérité les honneurs de la déification ; après avoir porté les armes contre l'Etat et soutenu la rébellion, il se rallia enfin à son devoir de sujet français et reçut, pour prix de son repentir, récompense généreuse et presque inespérée, du service dans la marine. Le beau trait de sa vie fut sa prise de commandement sur un vaisseau du roi ; or c'est à Richelieu qu'on doit en faire honneur. C'est donc à Richelieu que nous élevons notre pieux monument.

Ou plutôt nous relevons le monument édifié par ses propres mains. La base et la table de notre autel sont empruntées à Richelieu lui-même, étant tirées de son *Testament*, une des chartes de la Raison politique... Nos lecteurs se rappellent le commentaire de ce *Testament* qui leur fut présenté par Renié dans la *Revue* des 10 avril et 10 mai 1910. C'est la *succincte Narration de toutes les grandes Actions du Roi*, sorte d'Introduction au Testament que nous reproduisons

aujourd'hui en son entier. Nous ne croyons pas qu'il y ait de meilleur témoignage.

Nous offrons aux amateurs des hauts plaisirs de la Raison une lecture qui, s'ils ont au demeurant le cœur français, doit porter leur enthousiasme lucide à un degré presque infranchissable. Nous ne connaissons qu'une autre contemplation aussi exaltante, celle des traits fins et énergiques de cet incomparable homme d'État.

APPENDICE IV

Sur Flaubert

tome I, pages 73 & 103

L'essai sur Flaubert parut à la Revue Critique des idées et des livres, *dans son numéro du 10 janvier 1912, précédé d'un avertissement qu'il n'est pas inutile de rappeler. — E. M.*

AVERTISSEMENT

Il paraît qu'un récent jugement de l'auteur de ces lignes sur *Madame Bovary*, en réponse à une majorité qui l'avait couronnée *chef-d'œuvre du roman français*, a fait un petit scandale. Avais-je donc, avec la juste sévérité d'Henri Vaugeois, traité Flaubert d'*imbécile* ? (hélas ! ce fut un faible d'esprit, une cervelle d'enfant !) — Pas même : j'osai mettre en doute la sincérité et la beauté de son « art ».

Et ce n'est pas la vivacité d'un jugement sommaire, enveloppé dans une manière d'incidente, que l'on réprouve. Car je m'aperçois, à la même vivacité des réponses qui me sont faites, que le scandale consiste à ne point admirer *Madame Bovary* et Flaubert, disons le mot, « comme une brute ». Grand, je l'avoue, est mon étonnement. Je croyais mon temps redevenu assez civilisé pour professer envers cet « art » de Flaubert le mépris commandé à tout honnête homme. Mais point. La distance qui me sépare de mes censeurs est immense, c'est le fond même qui nous divise. Je

voudrais tenter de la diminuer par le moyen de quelques raisons et propos crayonnés en marge de *Madame Bovary*.

Aux raisons et propos de Gilbert, nous avons tous comparé les articles de M. Albert Thibaudet à la Nouvelle Revue Française *sur le même sujet. P. Gilbert se plut à les citer dans cette revue des revues, qu'il signait, moins par prudence et plus par modestie que pour intriguer, d'un mystérieux W. Il fut ainsi amené à écrire, le 25 décembre de la même année, une page maîtresse qu'il eût été dommage de laisser dans la pénombre d'une* Revue des revues. — *E. M.*

ART ET SYMBOLE

Il n'est pas vrai que le symbole soit le signe de l'art ; ce qui définit l'art, ce n'est pas un procédé, c'est un emploi *heureux* de tout procédé, quel qu'il soit. L'art commence, en matière de symbole, où le symbole cesse d'être plaqué, mécanique ; il commence d'être dès que le symbole commence à être beau. Ce n'est donc pas le symbole qui détermine l'art, c'est l'art qui qualifie le symbole.

En particulier, toute la question, pour Flaubert et *Bovary*, se réduit bien à savoir si son symbole est pur, beau, naturel, et non rapporté, ébauché, primitif. Vous écrivez : « L'œuvre exemplaire de tout réalisme symbolisme, c'est *Don Quichotte*, *Don Quichotte* que *Madame Bovary* transforme en une version française. »

Voilà ce que nous contestons.

Il manquera toujours quelque chose au roman de Flaubert. C'est un accent, c'est une unité de ton et d'inspiration, que nous ne jugeons pas précieux et mêmement indispensable pour la seule raison que l'unité constitue une des règles de la composition classique, mais remontant plus haut, à la cause de cette règle, parce que cette unité constitue la signature de l'auteur, qui est forcé d'être un, qui doit imposer sa forme à

sa matière et nous intéresser à lui parce que, né sous une heureuse étoile, il est du petit nombre de ces êtres qui passionnent et gouvernent leurs prétendus semblables. L'esthétique de Flaubert lui interdisait précisément cela, qui est la condition de l'art. Par endroits, son tempérament peut bien crever et rompre le carcan de son dogme : il n'en reste pas moins tout estropié et endolori ; comme un pauvre être qui s'est appliqué la torture.

Ce que M. Thibaudet appelle idéalisation, généralité ou symbole, c'est l'expression même d'un certain ordre de réalités par un auteur (ce mot parfait !) qui communique aux autres hommes ce fruit de l'expérience qu'est un certain ton, c'est-à-dire un certain état de la sensibilité fixé par la vie, la réflexion ou simplement donné par la naissance.

APPENDICE V

Les manuscrits de Pierre Gilbert

tome I, page 125

Il ne gardait pas ses manuscrits. Il avait plaisir à les déchirer. Je suppose qu'il n'entendait pas devenir prisonnier de son papier noirci. Il voulait demeurer libre, léger, et ne respirer que l'action. Rien ne resterait donc de sa main, que celles de ses lettres qu'on aura gardées, si je ne lui avais demandé de me faire don de ses manuscrits lorsqu'il commença de rédiger sa chronique dramatique de l'Action Française. *J'ai pu sauver pareillement le manuscrit du* Culte embarrassant [1] *et plusieurs des essais de critique dramatique qu'il donna à* l'Action Française *mensuelle en 1913* [2].

Il existe ainsi six cents grandes pages environ de papier blanc, couvertes de sa haute écriture au trait mince et ferme.

J'ai préféré ne pas tenir compte des différences que ces manuscrits présentent avec les textes imprimés, source du présent recueil. Mon ami corrigeait beaucoup, toujours à bon escient et il a toujours vu très soigneusement ses épreuves ; d'autre part, à l'Action Française *comme à la* Revue Critique, *il écrivait en toute liberté. Dans ces conditions, il n'y avait qu'à suivre fidèlement sa dernière version. Il m'est seulement arrivé parfois d'y reprendre un lapsus*

1. Tome I, page 333.
2. Tome II, 3e partie.

évident ou d'y porter, je n'ai pas besoin de dire avec quel scrupule, une correction dictée par quelque souvenir de ses propos.

Ceux qui ont foi dans la graphologie reconnaîtront dans le fac-simile *plié en tête de ce volume une écriture d'élection : les plus beaux signes s'y coordonnent pour révéler une intelligence lumineuse, un goût hautain, l'esprit le plus orné, une âme toute claire. Il convient de noter que je n'ai pas choisi la page reproduite. Il y est parlé de Shakespeare, et par sa brièveté comme par son sujet le morceau, qui est extrait de sa chronique dramatique du 31 mars, restait donc tout seul à part et en dehors du plan de ce recueil. Le texte manuscrit est aussi lisible que l'imprimé.—E. M.*

TROÏLUS ET CRESSIDA

Je n'ai pas encore vu, à l'Odéon, la reprise de *Troïlus et Cressida*, de Shakespeare, cette pièce parodique et déconcertante, qui a sans doute étonné l'audace du traducteur, M. Vedel, et de M. Antoine lui-même, puisqu'ils ont cru devoir altérer le dénouement en retranchant l'épisode de l'assassinat d'Hector.

On sait que Shakespeare y tourne en dérision la plupart des héros de la guerre de Troie, et il faut comprendre, je crois, cet ouvrage comme une paraphrase ou un accompagnement ironique des paroles par les actes. La lecture en est attrayante, savoureuse et souvent émouvante : quelques-uns des plus éloquents passages de Shakespeare se trouvent dans cette satire des grands mots. J'espère pouvoir vous rapporter bientôt l'impression qu'elle fait à la scène. — Pierre GILBERT.

APPENDICE VI

Jules Lemaitre et Anatole France

tome I, pages 165 & 378

Les pages écrites à propos de la Bertrade *de Jules Lemaitre, qui ouvrent la seconde série des* Essais *sont les plus anciennes de ce recueil. Elles datent de 1908 et trahissent, il me semble, par une certaine roideur, les dernières inexpériences d'un écrivain né. L'essai sur la* Révolte des Anges *est de juin 1914. C'est avec cette force et cette liberté que Gilbert philosophait à la veille d'une guerre, à ses yeux certaine. Entre ces deux dates extrêmes, il n'avait cessé de suivre avec la même curiosité passionnée la pensée des deux grands écrivains. Il les observait de si près qu'il pouvait opérer en 1910 le curieux et brusque rapprochement que voici. Ce jeu des deux vieux maîtres, saisi par l'*écolier *dont le sourire voilait une âme si grave, fait une scène de la vie intellectuelle d'avant la guerre où le souvenir se plaira. — E. M.*

CURIEUX DIALOGUE DES MAITRES

Dans l'hiver de 1905, M. Anatole France publia un ouvrage intitulé *Sur la pierre blanche*, qui aurait pu s'appeler aussi bien *Apologie pour l'Utopie*.

A moins de douze mois de là, M. Jules Lemaitre, au cours d'une lecture à l'Académie, disait :

Je sais bien que le passé seul existe. Ce que nous appelons le présent, c'est du passé plus proche. Mais, naturellement, c'est du passé un peu lointain que je veux parler.

Charme puissant sur les âmes désabusées et lasses. C'est là qu'on trouve le repos. Il n'y a d'ailleurs que le passé dont nous puissions nous former des images un peu précises et consistantes. Même quand on rêve l'avenir, c'est avec du passé qu'on le construit comme on peut. En réalité, l'avenir n'est que ténèbres et épouvante. Toutes les fois que j'essaye de me figurer ce que sera le monde dans cent ans, dans mille ans, j'éprouve un malaise horrible, une rage de ne pas savoir, un désespoir d'être né trop tôt, une terreur devant l'inconnu. Que si, ne pouvant prévoir l'avenir, on veut seulement le rêver, l'esprit demeure impuissant et stérile. Toutes les utopies, *toutes les descriptions d'Arcadies, de Salentes et d'Eldorados, même les plus récentes*, n'ont rien d'enivrant, tant nous sommes impropres même à imaginer le bonheur.

Quatre années ont passé. Le 28 mai 1910, après le cours sur Fénelon, M. Anatole France, devant les Étudiants de Paris, a donné la réplique.

Et qui de nous ne se plaît à vivre dans le passé ? Qui de nous n'en sent parfois le besoin ? Ce serait trop peu que de vivre dans le présent, qui n'est qu'un point qui fuit incessamment. Vous avez entendu dire que la vie est courte ; vous n'imaginez pas combien elle est courte ; il faut, pour lui donner une humaine et belle proportion, la prolonger dans le passé et dans l'avenir, dans le passé par l'étude, dans l'avenir par le pressentiment et le rêve.

Oui, le rêve ! oui, la chimère ! oui, l'illusion ! Sans les rêves, sans les chimères, sans les illusions, la vie n'a plus de sens et n'offre plus d'intérêt. Sachons construire nos rêves ; sachons leur donner une structure scientifique. A cette condition, il est utile et bon d'être un rêveur.

Mes chers camarades, *ne craignez pas de passer pour utopistes, de construire dans les nuées, de créer des républiques imaginaires, comme Platon, Thomas Morus, Campanella, Fénelon.* Utopiste ! c'est l'injure coutumière que les esprits bornés jettent aux grands esprits et dont les hommes politiques poursuivent les souverains de la pensée.

*
* *

Les deux maîtres qui, par-dessus les années, échangent ce curieux dialogue, ont exercé naguère sur le goût français un véritable consulat. On se plaisait à les comparer et à

les égaler l'un à l'autre ; car ils étaient bien les fils les plus intelligents et les plus pieux de notre tradition littéraire. A ce titre, ils purent même reconquérir l'Europe à notre influence spirituelle.

Survint le grand trouble de l'Affaire. Et, pendant des années, nos guerres civiles, qui les divisèrent, les éloignèrent aussi des lettres. Le combat dévorait toute leur passion.

Mais le temps revint de philosopher. L'un d'eux, instruit par nos discordes, pensa qu'on devait retirer aux citoyens les affaires de l'Etat. L'autre n'est pas revenu de ses « erreurs », c'est-à-dire de ses courses à l'aventure.

Pourtant ils conversent en langage chiffré. La distance qui les sépare n'est plus telle qu'avec le temps, la voix de l'un n'arrive aux oreilles de l'autre. Leur controverse intermittente témoigne d'un besoin de raison, de logique, c'est-à-dire de paix intellectuelle. Et leur insistance à proclamer leur désaccord prouve au moins que, de celui-ci, leur pensée s'accommode mal.

Le dissentiment qui s'est élevé entre deux maîtres de notre race leur paraît sans doute à eux-mêmes un désordre inintelligible. Ils ont l'un et l'autre la tête trop raisonnable et trop classique, finalement trop semblable, pour ne pas tendre à l'accord. — La contradiction d'ailleurs irrite un esprit rationaliste : ce n'est pas un terme où il puisse s'arrêter.

Puisqu'ils aiment la vérité, est-ce que M. Jules Lemaitre et M. Anatole France se rencontreront un jour chez elle ?

APPENDICE VII

Le Sémitisme au théâtre

tome I, page 229

En réunissant les deux essais de 1908 et 1911, j'ai dû supprimer dans le second quelques phrases de rappel ou de résumé devenues inutiles par le rapprochement des deux textes. Mais il est un passage, à la réflexion, qu'il convient de reproduire ici. Pierre Gilbert y marquait, avec sa bonne grâce, qu'en 1908, en étudiant comme il avait fait la littérature dramatique juive, il avait ouvert une voie. — E. M.

Ces idées ne sont pas nouvelles pour nos lecteurs [les lecteurs de la *Revue Critique des idées et des livres*]. Peut-être se souviennent-ils d'une étude sur *Le Sémitisme au théâtre*, parue dans les premiers numéros de cette Revue. L'étude valait ce qu'elle valait : elle est aujourd'hui fort éloignée de nous satisfaire. Mais notre essai n'aura pas été entièrement stérile, si d'autres aujourd'hui nous relèvent de notre garde. Nous sommes persuadé que le point de vue était bon et digne, par conséquent, des bons yeux de M. Gustave Téry.

APPENDICE VIII

L'Espagne politique en 1910

tome I, page 283

On se rappelle que Ferrer arrêté, après les journées révolutionnaires de juillet 1909 à Barcelone, un concert de clameurs s'éleva en sa faveur. En France notamment, sous couleur de le défendre, quelque chose fut essayé, dont Pierre Gilbert analysait, au jour le jour, les moyens et le but, dans une suite d'articles qu'il donna à l'Action Française *en septembre et octobre 1909*[1]. *Il disait :*

« L'aventure de Ferrer vient à un bon moment. Les travailleurs réunis dans leurs organisations syndicalistes, absorbés par leurs intérêts de classe, munis d'une philosophie purement syndicaliste et ouvrière, renseignés enfin par l'expérience sur les méfaits de la démocratie, du parlementarisme et de la trahison politicienne, achevaient de dénoncer toutes les alliances antérieurement conclues pour la cause de Dreyfus. Les anarchistes, bourgeois ou nobles, étaient jugés trop nobles ou trop bourgeois par les syndicalistes, et trop anarchistes par les purs républicains. Les intellectuels perdaient la foi et revenaient à leur littérature. Les républicains enfin étaient obligés de renier leurs anciennes

1. Voir aussi, sur ce point, l'étude de M. Georges Valois, *l'Affaire Ferrer en France*, dans la *Revue Critique des idées* du 25 novembre 1909. — E. M.

amitiés pour les syndicats... Chacun tirait de son côté, suivant son intérêt ou son idée. Mais Ferrer pourrait opérer le miracle de rallier tant d'intérêts centrifuges et obtenir en France ce qu'il a manqué en Espagne : il sauverait ici la République qu'il n'a pu faire là-bas (*Action Française*, le 14 septembre 1909). »

Si Ferrer n'avait pu générer la République espagnole, l'événement déterminait du moins la chute du ministère Maura, et l'échec de sa réforme administrative, le plus grand essai de décentralisation que jamais ministre constitutionnel d'un régime parlementaire et libéral ait tenté au cours du XIXe siècle.

La politique de don Antonio Maura exerçait sur les jeunes politiques réalistes formés à l'école de Charles Maurras un singulier attrait. Ils devinaient à travers les confuses informations de la grande presse une originale figure d'homme d'État. Le vocabulaire politique de nos voisins le qualifiait à l'occasion d'estadista *et l'épithète, peut-être un barbarisme, méritait l'attention. Certains catalanistes, régionalistes avant tout, le soutenaient, qui se déclaraient aussi étrangers au parti conservateur qu'à l'autre* [1]. *Il était même arrivé que des libéraux le soutinssent pour cette unique raison là qu'ils ne trouvaient pas en lui l'homme d'un parti, d'une opinion, d'un intérêt, d'une religion ou d'une secte, mais le plus sérieux spécialiste des affaires d'État.*

Vous voyez combien Gilbert pouvait être curieux d'un tel homme et de le voir en des circonstances où l'ordre français était intéressé. Il fit donc le voyage d'Espagne. Passant par Barcelone pour s'y instruire sur place des journées de juillet, il y reçut les déclarations du commandant don Valerio Raso Negrini, juge instructeur du procès Ferrer (Action Française *du 24 octobre*). *Un article sur la signification de la crise ministérielle espagnole suivit cette* information *sensationnelle, et Pierre Gilbert se hâta de gagner Madrid.*

Les Français de notre génération qui ont substitué des amitiés italiennes et espagnoles aux influences septentrionales recherchées de nos ainés doivent reconnaître Gilbert pour un des leurs.

1. Par exemple M. Cambo, député de Barcelone.

Nations latines, certes nous vous préférions, belles cousines retrouvées! Mais on ne pouvait attendre que Gilbert prît des pastels pour peindre aucun parlementarisme.

La fiction parlementaire, juge-t-il, a pris en Espagne le tour d'une folle gageure. Les deux grands partis classiques, libéral et conservateur, se partageant les deux hémisphères de l'Opinion publique devaient, dans la pensée de Canovas et de Sagasta, rallier toute l'Espagne autour de la monarchie alphonsiste. Et l'entente des deux partis sur ces bases a duré en effet, mais avec le temps son objet a changé et l'ancienne union paraît désormais se proposer moins le service de l'État que la satisfaction d'intérêts personnels. Majorité et minorité ne sont plus que des façons de parler : il s'agit, au vrai, de partager à l'amiable toutes les places disponibles, et la succession des ministères se trouve réglée par voie d'arrangement entre les principaux intéressés. Action de gouvernement et opposition ne sont plus que jeux courtois, où l'Espagne devient ce qu'elle peut. Les événements de la politique, prétextes à paraître ou à s'éclipser, toujours profitablement. L'extrême indifférence d'un public, d'ailleurs en partie gagné et corrompu, permet à ce rotativisme *mortel de jouer librement. — Et les républicains n'y pourront rien changer, impuissants ou complices, avec leur programme de noire subversion ou leur idéal chimérique, ou leur précoce vocation politicienne.*

Cependant pressés de voir revenir leur tour, les libéraux ont tiré parti des journées de Barcelone pour prononcer contre M. Maura et sa majorité des deux chambres une opposition qui met en question, cette fois, les principes conservateurs de la société. M. Maura leur cédera le pouvoir, dont l'exercice ou bien les ruinera, ou bien les ramènera dans les voies de l'ordre; et, tentant l'impossible, rompant la vieille alliance des deux partis, il essaiera de mettre fin à la scandaleuse exploitation politicienne de l'Espagne en provoquant dans le peuple un mouvement d'opinions réelles où la volonté du réformateur trouverait à la fin et le cas échéant un levier.

Je crois qu'il y aura un jour intérêt à rassembler les pages où Gilbert peignait ce tableau de l'Espagne politique en 1910 dont il m'a été seulement possible de rapporter quelques traits des plus

généraux. Mais il faut moins reproduire ici le portrait qu'il donnait en manière d'épilogue le 17 janvier 1910 : on y trouve un excellent abrégé de ses impressions d'Espagne. — E. M.

DON ANTONIO MAURA

Pour comprendre ce qu'est en Espagne le personnage de M. Maura, il faut savoir que depuis sa retraite volontaire du pouvoir, toute la presse espagnole, aussi bien de droite que de gauche, continue à s'occuper de lui, de ses projets, de ce qu'on croit être ses manœuvres, tout autant que s'il était encore ministre du Roi. C'est l'homme sans lequel l'Espagne ne concevrait plus, semble-t-il, ses destinées, et, après le monarque, l'homme le plus *espagnol* de la Péninsule.

L'Homme

J'avais d'abord aperçu M. Maura à la sortie du Palais du Sénat, le jour où, après démission, il prononça son fameux discours aux majorités, qui est encore l'axe de la politique espagnole. Ses amis enthousiastes lui faisaient cortège et lui, souriant, plein de force, cherchait à se soustraire aux acclamations et sautait dans son automobile, saluant une dernière fois ses amis avec la familiarité noble des gens de son pays.

J'ai revu M. Maura chez lui, à l'audience qu'il a bien voulu m'accorder. Et j'ai d'abord été frappé de la même impression de vigueur. Ses amis m'avaient dit le labeur extraordinaire que peut, sans fatigue, fournir M. Maura, qui prend à peine le temps de dormir. Le blanchissement de la barbe et des cheveux semble accentuer encore la jeunesse de ce visage large, bien creusé, volontaire et fréquemment éclairé du sourire de l'optimisme : singulier mélange de douceur et de force.

On peut dire que M. Maura cause un véritable effroi à ses adversaires politiques et notamment à ces libéraux faiblement monarchistes ou à ces républicains modérés qui, dans

la classification des espèces politiciennes, doivent appartenir aux invertébrés. Il y a un grand comique dans l'insurmontable épouvante que leur fait éprouver cet homme en qui ils ne sont pas sûrs de ne pas voir quelque incarnation diabolique.

Car c'est bien à leurs yeux un être diabolique et qui renverse toutes leurs idées, que cet homme qui se mêle de réformer tout en conservant, qui consulte la tradition espagnole et trouve le moyen d'être un des plus avancés de son pays, qui sait rassurer toutes les forces de droite avec un tempérament et des dons d'orateur populaire et de tribun, en qui ils sentent des facultés révolutionnaires et qui n'emploie ces facultés que contre l'anarchie et le désordre.

Le problème espagnol

M. Maura me reçoit dans une vaste pièce autour de laquelle règne comme une ceinture de fauteuils et que je suppose être son cabinet de travail. Et la conversation, après quelques ambages, s'engage bientôt sur le terrain politique que j'étais si désireux d'aborder avec un pareil interlocuteur. Ce sont des impressions, et non des notes, que je rapporterai. Mais je pense ne jamais manquer à la plus scrupuleuse fidélité.

Les propos de l'ancien président du Conseil frappent par leur très agréable réalisme. Tandis que les libéraux et les républicains que j'avais vus paraissaient surtout avoir l'esprit tourné de l'autre côté des Pyrénées, et ne pouvaient prononcer le seul mot d'*Europe* sans se signer par trois fois, le chef des conservateurs s'inquiète au contraire de la teneur exacte et proprement *espagnole* des problèmes de la politique espagnole. Ce n'est pas qu'il ignore l'étranger. Il connaît bien la France qu'il visite souvent et parle facilement le français. Mais comme la politique est d'abord affaire d'intérêts et que les intérêts qu'il doit défendre sont situés sur la terre d'Espagne, sont ceux des gens d'Espagne, M. Maura croit plus important de bien connaître le fort et le faible des institutions de son pays et de chercher à les mettre en rapport avec les réalités espagnoles.

Et l'on saisit alors le véritable caractère de ce que des observateurs superficiels ont appelé l'esprit *démocratique* de M. Maura. Démocrate, au sens strict du mot, M. Maura ne peut guère l'être, car il est moins versé dans les questions de doctrine que dans le gouvernement des hommes ; ce n'est pas un théoricien, mais un grand praticien. A ce titre, il n'a pas eu grand'peine à remarquer que l'*Espagne est presque tout entière à droite.* Pays profondément et quasi unanimement catholique, l'Espagne n'a ressenti qu'à la surface l'effet des révolutions du siècle dernier. La grande masse n'a même pas été effleurée par cette vague d'anarchie. Le devoir du politique est évidemment de tenir compte de cette situation exceptionnelle pour en faire sortir le plus grand bien de l'Espagne.

M. Maura sait que le mal dont souffre et peut mourir l'Espagne, c'est la politique, exactement cette politique de clans qui a engendré le « caciquisme » ou pillage par les tyrannies locales, sacré la souveraineté des intérêts privés et créé des autorités artificielles, bonnes tout au plus à agiter le pays. Contre ce régime artificiel et diviseur, il a voulu instituer une politique plus *naturelle*, qui s'inspirât de la situation particulière de l'Espagne et bénéficiât de sa profonde unité spirituelle. Toute sa politique a donc tendu à rendre la vie à la grande masse du pays, qui est « conservatrice » ; d'où ses lois sur le vote obligatoire et surtout sa loi d'administration locale. On peut dire qu'il s'est exactement donné pour mission *d'accoucher les forces de droite, qui sont toutes les forces de l'Espagne.*

M. Maura me cite des témoignages de ce réveil de l'esprit public. Il me montre l'activité sociale des catholiques, encore insuffisamment secondée par la législation. Pour la presse, il m'indique les progrès accomplis : « Il y a trente ans, me dit-il, il n'y avait pas en Espagne de presse de droite ; aujourd'hui, vous en voyez de sérieux commencements. » Puis il me parle de l'armée, fermement attachée aux institutions monarchiques, étrangère à la politique, véritablement « professionnelle », dit-il, et qui vient de recevoir à Melilla la récompense de son patient et obscur travail.

A vrai dire, pour un *démocrate*, nécessairement individua-

liste, M. Maura me parut avoir un bien vif souci et une singulière connaissance de tous les grands corps, institutions et groupements qui constituent un État.

Les relations avec les libéraux

Un détour de la conversation me permet alors d'aborder la question brûlante, celle des rapports avec les libéraux. Je me fais l'avocat du diable et plaide un peu le faux pour savoir quelque chose de la vérité.

M. Maura m'explique le rôle historique des deux grands partis qui ont dirigé la politique espagnole depuis la Restauration : l'idée de « M. Canovas qui était un très grand homme », me dit-il, fut de créer deux organes qui servissent à rallier, sinon en principe du moins en fait, à la dynastie alphonsiste ces deux adversaires irréductibles qui s'étaient disputé le pouvoir les armes à la main : les carlistes à droite et les républicains à gauche. C'est ainsi que les « libéraux monarchiques » purent obtenir une espèce de ralliement du républicain Castelar. Mais aujourd'hui, les libéraux sont au-dessous de leur tâche : sur les ponts qu'ils établissent entre la dynastie et les républicains, au lieu de faire venir ceux-ci à la monarchie, ce sont les monarchistes qui passent à la République.

L'attitude de M. Moret, prisonnier de ceux qu'il devait conquérir, empêche donc M. Maura d'entretenir, avec un parti qui n'est plus que l'ombre et le nom de l'ancien parti libéral, les relations qui étaient autrefois normales entre soldats de la Monarchie, distingués seulement par la nuance de l'uniforme.

Et M. Maura se défend bien de vouloir la mort de tout parti libéral. Il reconnaît au contraire la nécessité, pour un régime constitutionnel, d'un parti monarchique de gauche ; mais ce parti, on ne le voit plus.

Les rapports avec les syndicats

La mission historique à laquelle le parti libéral a fait faillite, le parti conservateur qui, en moins d'un demi-siècle,

a trouvé deux hommes tels que l'illustre Canovas et M. Maura, a réussi au contraire à la remplir. Ce dernier a su intéresser à sa politique réformatrice les éléments les plus avancés de droite et jusqu'aux carlistes. On a même dit que M. Maura avait repris à son compte le programme carliste. La vérité est sans doute qu'il s'est inspiré des enseignements de la politique éternelle et universelle, celle qui réussit et rend les peuples prospères. Cette politique édicte notamment un certain nombre de règles sur la vie locale et l'organisation professionnelle. J'avais hâte d'en arriver à ces deux points.

M. Maura est d'avis que le gouvernement doit encourager la vie syndicale et réformer la législation ouvrière. C'est lui qui a fait voter la loi sur le repos dominical et la fermeture des débits de boissons, qui fut particulièrement bien accueillie des « Sociétés ouvrières de Madrid ». Les conservateurs ont encouragé de leur mieux les syndicats agricoles qui finiront par couvrir toute l'Espagne, malgré les lacunes de la loi qui ne reconnaît pas encore de *syndicats mixtes*. Tout un ensemble d'efforts heureux a été enfin dirigé de ce côté. Cette politique, nouvelle pour le parti conservateur, et qui lui a souvent valu l'épithète de « socialiste », a été inaugurée vers 1900 : c'est dire qu'elle est à peu près contemporaine de l'arrivée de M. Maura à la tête du parti conservateur.

Le régionalisme

Quant au régionalisme, M. Maura ne cache pas qu'il est partisan de la plus large liberté locale et régionale. Cette liberté décentralisatrice peut seule venir à bout de ce fléau traditionnel qu'est le « caciquisme ». Mais surtout M. Maura a voulu réincorporer à la Monarchie la Catalogne que les erreurs des libéraux menaçaient de détacher de la patrie espagnole. Ce sont les libéraux qui inventèrent M. Lerroux et le lerrouxisme afin de faire pièce à la fameuse *Solidarité catalane*. Au lieu de chercher à résoudre le problème catalan, les libéraux s'avisèrent d'une diversion plus dangereuse encore que la révolte du régionalisme : ils livrèrent en fief

Barcelone au radicalisme républicain qui avait l'avantage à leurs yeux de faire de la politique idéologique, et non régionale. Cette folie dégoûta tous les éléments sérieux de Catalogne, qui virent dans le lerrouxisme le type de la pure politique « madrilène ». M. Maura a, au contraire, réussi à rassurer une fraction importante des catalanistes et même à les faire collaborer à son œuvre, et cela sans prétendre briser l'union des Catalans ni changer le caractère de leur politique.

Car telle est la souplesse, la prudence et la patience de cet homme à qui ses adversaires reprochent d'être autoritaire, confondant sans doute l'autorité et la brutalité. M. Maura a sévi lors des troubles de juillet, il a laissé exécuter Ferrer : « Mais, me dit-il, pourquoi aurait-on épargné Ferrer plutôt que les autres émeutiers qui n'étaient pas millionnaires ? » Il a réprimé énergiquement tous les faits d'anarchie, où qu'ils se produisissent, en haut comme en bas, chez les parlementaires comme dans la presse, chez les intellectuels comme dans le peuple. Mais il ne frappe fort et vite que pour être plus tôt en état de pardonner. On devine en lui la crainte de compromettre, par trop de rigueur, les plus grands intérêts. Et l'on comprend alors le mot d'un de ses proches : « Après la répression, il fallait rouvrir les Cortès pour figurer matériellement le prompt retour à la légalité. *Nous n'avons pas voulu recommencer le coup de Franco.* »

Ce mot éclaire certaines profondeurs de la politique espagnole. L'attentat de Lisbonne comme celui de la rue Mayor, et même l'assassinat de Canovas, sont d'affreux souvenirs. La grande politique demande là-bas un courage qui la rend peut-être plus émouvante. Et comme elle exige en outre cette vertu de l'intelligence, la prudence, elle fait vraiment un beau spectacle, digne d'être joué par un Canovas ou un Maura.

APPENDICE IX

Sur Jean-Jacques Rousseau

I

LA FÊTE CLANDESTINE

30 juin 1912.

tome I, page 340

Voici le récit d'un témoin. Il a paru le 10 juillet 1912 :

Pour célébrer le second centenaire de la naissance de Rousseau, le régime a bien dû faire quelque chose, pressé qu'il en était par tout le passé et par une poignée de fâcheux apôtres, derniers fidèles malavisés d'un idéal perdu. Les hommes du gouvernement n'ont pourtant marché qu'à regret. Tout le monde sait, en effet, que l'*Action Française* a pris l'habitude de participer à sa manière aux fêtes de la République.

Or, par la volonté des premiers organisateurs, deux bonnes occasions au moins étaient données à ces adversaires redoutés, soit, chronologiquement : à la Sorbonne, une « cérémonie littéraire », dans le grand amphithéâtre ; au Panthéon, l'inauguration officielle du nouveau tombeau de Bartholmé.

Comme toujours, l'*Action Française* commença par donner ses raisons. Plutôt elle les rappela, soigneusement et abondamment, à l'intention d'un public nouveau. Jean-Jacques est un de ses plus vieux sujets. On y revint : Maurras dans ses articles, Criton dans sa revue de la presse, Montesquiou par une brochure, qui est un chef-

d'œuvre[1], et nous-mêmes dans ce numéro de la *Revue Critique* contre la glorification de Rousseau[2]. Enfin, la séance de clôture de l'Institut d'*Action Française* fut presque tout entière consacrée au Genevois, dont Jules Lemaitre, Lasserre, Dimier, Montesquiou définissaient avec autant de nuances que de force le génie malheureux.

Tel est le secret d'une action bien dirigée, bien mesurée, heureuse en tout. Chez quel maître d'erreurs prendra-t-on que celui-là manque d'âme qui cherche, avant d'agir, la raison? Je sais un mot qu'il faut que je redise ici pour tout ce qu'il a de charme. Mais je n'ai pas le droit de dire qui l'a prononcé, parlant en ces termes de quelqu'un dont je tais aussi le nom : « Il ne raisonne pas avec son cœur, en ayant un meilleur emploi. » Il faut du cœur pour donner sa vie, ou prendre, s'il le faut, celle d'autrui, mais verser le sang, mais donner un simple coup de poing sans bien savoir ? Fi donc!... Il s'agit seulement de bien peser toutes les raisons et de retenir la meilleure. Quinze ans d'études sévères ! Il n'était pas de meilleure préparation à tous les sacrifices d'hier et de demain. C'est parce que l'intelligence a élaboré la seule doctrine et la seule méthode qui depuis un siècle ait pu satisfaire complètement un esprit bien fait qu'étudiants d'Action française et camelots du roi ont un si joli sourire quand on les arrête.

1. *Jean-Jacques Rousseau ou les fondements philosophiques de la démocratie.*

2. 25 juin 1912. Au sommaire : Paul Bourget, *Sur Jean-Jacques Rousseau* ; — Charles Maurras, *Sur les idées de Rousseau* ; — Pierre Gilbert, *Le Culte embarrassant* ; — Henri Clouard, *Remarques sur l'écrivain* ; — André du Fresnois, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* ; — Pierre Lalo, *Rousseau musicien* ; — Collé, Bonald, Proudhon, Lemaitre, Barrès, Lasserre, *Jugements*.

Le 25 juillet enfin, Gilbert recueillait dans sa *Revue des revues*, témoignage doublement précieux, l'enquête des *Feuillets*. Il résumait ainsi l'esprit des réponses : « Les journaux ont raconté que les cérémonies du bicentenaire de Jean-Jacques Rousseau avaient, *en Suisse*, revêtu un éclat particulier. Pour que Genève réussit à honorer un peu mieux son enfant que Paris ne devait le faire, il aurait suffi sans doute que les siffleurs helvètes se montrassent moins ardents un petit que nos amis de Paris : le triste avantage serait toujours demeuré à la cité suisse. Mais il se peut très bien que le cortège officiel, le cortège fédéral ait circulé librement dans les rues de Genève, il se peut que les arcs de triomphe y aient été mieux montés qu'ailleurs et que les feux d'artifice n'y aient pas été mouillés. Tous ces petits succès n'empêcheront pas qu'une revue suisse ayant ouvert une enquête sur Jean-Jacques Rousseau auprès d' « un certain nombre de jeunes écrivains de la Suisse romande » n'ait reçu des réponses qui presque toutes (à une ou deux près) tendent à prouver que la Suisse ne doit rien ou presque rien à son illustre fils et de fait serait assez près de le renier. Cette libre consultation de l'intelligence passera à bon droit pour présenter un peu plus de sens qu'un défilé des sapeurs-pompiers de la ville de Genève. »

Je n'étais pas à la Sorbonne, mais, lecteurs, vous avez vu les journaux, et bien que quelques-uns se taisent et que presque tous les autres mentent, comme forcément ceux qui mentent ne mentent pas tous de la même manière, vous avez su, comme moi-même, la vérité. Mais, rue Soufflot, j'y étais...

Le beau dimanche ! Il faisait un temps délicieux qui réjouissait d'autant plus qu'il demeurait peu sûr. L'agréable vent qui s'élevait par moments ajoutait à notre allégresse. L'une de ces matinées où tout paraît facile. Un soleil modéré dont les grands arbres du Luxembourg, et les lampions officiels même, recevaient un air riant...

Dès la demie de neuf heures, nous sommes déjà nombreux sur les deux trottoirs de la rue Soufflot, côté de l'ombre et côté du soleil. Nous nous saluons d'un mouvement de la tête ou d'un clin d'œil. Que de visages amis !... Les beaux messieurs de la Tour pointue font aussi les discrets. Ils vont, ou bien stationnent par petits groupes l'un à l'autre étrangers. En voici, tout vêtus de noir, qui voudraient, hélas ! passer pour de petits bourgeois bien appris. Mais la moustache, mais le torse, ou je ne sais quoi : la chaussure ou le regard. Ils sont trahis ! En voici d'autre aspect, sinon d'autre sorte : prolétaires conscients aux chemises de pilou, la casquette sur l'œil et chaussés d'alpargates. Leurs supérieurs n'ont pas songé que pour faire honneur à Rousseau et venir jusqu'ici, loin de son travail, un ouvrier aurait pris soin de mettre un veston propre et ses bons souliers.

Le temps passe. Je vais m'asseoir à cette terrasse, où j'ai vu Plateau devant un verre de café, les deux mains sur sa canne. Les deux trottoirs portent une foule qui grossit à chaque minute, mais qui va, qui vient, de la place au boulevard, du boulevard à la place.

Deux passants :

— Regardez ces mâts, ces lampions, ces guirlandes. Croyez-vous que le gouvernement ait bien dépensé les trente mille francs du crédit ?

— Mon Dieu ! au prix où l'État paye toutes choses !

Deux autres, marchands des quatre saisons, après avoir lu sur un cartouche le double prénom inconnu :

— Voyons la fête de ce Jacques.

— Quel Jacques ?

— Le Penseur, qui a sa statue devant le Panthéon. Il vivait il y a sept ou huit cents ans.

Qui songe à tirer argument de ces misères ? Je ne les consigne que pour fixer l'attention sur un point. Avec les grands cris de nos

amis, voilà les seuls mots d'un accent populaire que j'aie entendus dans les trois heures que j'ai passées là. C'est un fait. La fête organisée pour célébrer Rousseau n'attira guère que nos amis, mais en nombre, et leurs sifflets, les gens du quartier sur le pas de leur porte, la garde, la police et le monde officiel. Je dis ce que j'ai vu. Encore faut-il observer : 1° que parmi les officiels ne vinrent à peu près que ceux qui ne pouvaient pas ne pas venir; 2° que ceux qui vinrent se mouraient de peur.

Tout autour de la place du Panthéon, la garde fait la haie, arme au pied. Dans la rue Soufflot, des sergents de ville partout, en paquets au coin des rues ou piqués le long des trottoirs. Sur le boulevard, de part et d'autre d'une estrade vide, la garde à cheval se morfond. Précautions minutieuses, ostentatoires et maladroites dont on a le cœur enchanté comme d'un aveu : cette menteuse république, le régime le moins propre de tous à tenir les promesses sur lesquelles elle s'est fondée, confirme par là son insuccès et confesse sa crainte. La cérémonie qui, dans l'esprit de ses premiers organisateurs, devait faire une manière de fête nationale, par un étrange démenti à tous les fameux principes, et par le juste et nécessaire retour des choses, n'est plus qu'un fait de force, à la merci de la force.

Fallières en avait bien le sentiment qui, dans sa vilenie, va signaler cette journée d'une défaite inouïe.

Il pouvait être dix heures. Sur la chaussée déserte, l'on avait vu depuis une demi-heure passer plus d'une automobile. S'y tenaient des gens à redingote, à chapeau de soie, députés, ministres, etc... Pareille en tout à ces voitures, une autre passa comme elles, plus banale que bien des locatis, sans chic, sans apparence et FERMÉE, malgré *l'ora del tempo e la dolce stagione.* Il paraît que le chauffeur avait une cocarde à sa casquette. Mais qui l'a vue ? Et quelle discrète livrée ! Depuis le boulevard jusqu'à la place du Panthéon, est-ce qu'il y eut dix personnes pour voir briller entre les vitres de l'auto les aiguillettes de l'officier d'ordonnance ?

Dans notre petit groupe, nous sommes tous trop pénétrés de l'antique honneur du vieil État français pour en croire nos yeux. Le bon Plateau secoue la tête :

— Non, ce n'est pas possible. Sans escorte. Honteusement. Ce n'était pas lui.

Mais Pierre Dumoulin se lève brusquement :

— La garde a mis pied à terre.

Était-ce donc M. Fallières ? La question et la réponse parcourent toute la rue, aller et retour. Nous apprenons que les grilles du Pan-

théon viennent d'être refermées, aux deux seules portes où l'on pouvait encore passer, une carte d'invitation à la main. Plus de doute. O joie ! L'un de nous se prend à fredonner la marche du père Ubu...

Vous avez vu dans les journaux que le Panthéon n'était pas gai, — que des quatre cents députés roussiens, ou ayant voté comme tels, il y en avait là trois dizaines, tous les autres ayant été retenus soit par l'indifférence, soit par la peur, sentiments qui nous donnent à nous le même plaisir, — que le subtil Millerand voyageait à Versailles où il avait mieux à faire, — que le ministre de l'intérieur, forcé de rester chez lui par l'état de sa santé, avait fait lire son discours par M. Bérard, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, — que les cartes avaient été si prudemment ménagées que les invités étaient sans doute moins nombreux que la force armée, — enfin, que toute la place était déserte, la garde ayant reçu la consigne de tenir au loin ce peuple incertain. Étrange fête publique, où l'État démocratique se cache pour célébrer, entre les fusils, un culte honteux !

Toutes les précautions d'ailleurs ne serviront de rien. Quand, tout à coup, après une attente de trois quarts d'heure, une automobile apparaît qui revient du Panthéon, toute la rue guette. Un long sifflement naît sur les deux trottoirs, nourri, prolongé, qui gagne de vitesse le véhicule présidentiel : jusqu'au boulevard, toute la rue siffle pour saluer dignement le chef de l'État qui fuit.

Car il fuyait. « Le Président de la République se retire, dira *le Temps*... il monte dans son automobile QUI DISPARAÎT RAPIDEMENT par la rue Soufflot. » Pour peu que vous ayez commerce avec les libéraux, lesquels craignent les mots au moins autant que les coups (car pour essuyer les coups, il ne faut, après tout, que de la passivité, tandis que l'usage loyal des mots exige une certaine vertu), vous sentirez l'importance de l'aveu ! Mais l'automobile de l'État n'avait pas encore tourné le coin de la rue, quand la police s'est précipitée contre les manifestants. Les agents en tenue courent au petit bonheur : ces petits bourgeois vêtus de noir et ces ouvriers en espadrilles dont nous avions tout à à l'heure remarqué les groupes divers les dirigent et ne se privent guère eux-mêmes d'arrêter. Seulement, ils écopent : un coup de poing celui-ci, un coup de canne celui-là. Phénomènes que *le Temps* fera son affaire d'interpréter pudiquement : « Des horions sont échangés entre *partisans* et adversaires de Rousseau. »

Les royalistes arrêtés sont entraînés vers le poste qui se trouve à deux pas, au coin de la rue. Entre les agents et les « bourgeois », ce n'est qu'un cri. Belles têtes jeunes et animées, qui gagnent toutes les sympathies ! Ah ! nul ne songe à protester contre eux. J'allais, je

venais, cherchant le républicain, que j'étais curieux de rencontrer. J'en ai vu trois : le premier murmurait, sans prononcer aucune parole articulée. Le second parlait avec un tel accent qu'il fit rire. Le troisième, fort grave, s'arrêtait tous les cinq pas pour dire à mi-voix : « A bas la réaction française. » Il était vieux comme ses idées et, comme elles, bossu, par surcroît [1]. Je ne doute pas qu'il y en eût d'autres. Mais ils se taisaient.

Tout est fini. Plus de cent arrestations ont été faites. Dans les violons, dans le vestibule du poste et jusque dans la cour nos amis chantent tous leurs refrains [2]. Pareils à ces carabiniers dont on parle tant, les gardes à cheval font à présent carrousel dans la rue Soufflot : sur un ordre maladroit dont le retardement prouve assez le désarroi de la police. Sans eux, tout le monde s'en allait... Il était juste d'ailleurs que des soldats nous retinssent pour nous donner l'occasion d'acclamer Maurras lorsqu'il arrivera, se croyant en avance. Pouvait-il prévoir, lui, si raisonnable, que le *culte* à la mémoire de Rousseau serait si vite dépêché ? — Eugène MARSAN (*Revue Critique des idées et des livres*).

II

JEAN-JACQUES ROUSSEAU CITOYEN

tome I, page 343

Pour éclairer les nuances du mot citoyen *dans l'excellente langue que parle Rousseau, il ne sera pas inutile de retenir trois passages du Genevois que j'ai relevés au cours d'une lecture. En signant ainsi, il songeait assurément à faire un effet littéraire, mais qui avait l'avantage d'affirmer contre les hasards de son destin son origine privilégiée. — E. M.*

1. A la réflexion, je me demande si l'homme n'était pas étranger. Un Français aurait dit seulement : « A bas la réaction ! » La nuance n'est pas trop subtile, je crois.

2. *Demain sur nos tombeaux — Les blés seront plus beaux...* Combien sont morts à l'ennemi des jeunes chanteurs de ce matin d'été ! Léon Challamel, Charles Charpentier, Henri Geel, Marcel Hemlinger, Robert Hemlinger, Henri Lagrange, Jean Louvet, Louis Maignen, Malric, Pierre-Marie Maurel, Jacques de Merlis, René Paillard, René Péringuey, Raphaël Rosard, René Saley. Cette liste a été arrêtée le 3 décembre 1916. Je ne puis affirmer qu'elle soit complète et elle aurait pu porter en outre les noms de quatorze blessés. — E. M.

Je suis né à Genève en 1712, d'Isaac Rousseau *citoyen* et de Suzanne Bernard *citoyenne*.

J'ai dit, je répète et je répéterai peut-être encore une chose dont je suis tous les jours plus pénétré ; c'est que si jamais enfant reçut une éducation raisonnable et saine, ç'a été moi. *Né dans une famille que ses mœurs distinguaient du peuple*, je n'avais reçu que des leçons de sagesse et des exemples d'honneur de tous mes parents.

Dans cette idée, je crus ne pouvoir rien faire de mieux que de lui faire voir mon mémoire imprimé de M. Micheli, qui réellement était une pièce rare [1], *pour lui prouver que j'appartenais à des notables* de Genève qui savaient les secrets d'État.

(*Confessions*, passim.)

1. Il s'agissait d'un mémoire secret sur les fortifications de Genève. Par un effet de sa « sotte vanité », Jean-Jacques avait tout bonnement trahi son pays. Mais c'est une autre histoire. Voyez les *Confessions*, première partie, livre V. — E. M.

APPENDICE X

Sur Alfred de Vigny

tome I, page 364, & tome II, page 181

*Gilbert n'avait aucune amitié pour l'auteur d'*Eloa. *Fier, généreux, délicat, mais actif, mais* dévoué, *il n'aimait donc point cette solitude ostentatrice, cet orgueil rencogné et non plus cet air de bouderie. Vicié de la sorte, le plus beau génie du monde irritait mon ami. Il parlait de celui-ci sans respect humain. Jamais il n'a mieux découvert ce qu'il lui reprochait que dans cet article de* l'Action Française, *le 8 juin 1910, où il eut l'idée de comparer le Moïse de Bossuet à celui du romantique. Le dernier paragraphe ne rappelle-t-il pas à l'esprit le mot d'Ernest Psichari disant plus tard : « J'ai pris contre mon grand-père le parti de mes pères? » — E. M.*

LES DEUX MOISE

Vigny, lorsqu'en 1822 il écrivait *Moïse*, prenait position de pur révolutionnaire. La leçon morale et politique qui doit être tirée de l'histoire de Moïse était fixée par une tradition. Bossuet, dans sa *Politique tirée de l'Écriture sainte*, définissant le caractère du chef de peuple, en avait emprunté les principaux traits à Moïse lui-même. Sa conception s'oppose de tout point à celle de Vigny. La perfection de ses formules exige qu'elles soient ici rappelées et comparées au poème romantique. Le rapprochement fera éclater tout ce que l'ap-

parente dureté de Vigny cachait de faiblesse morale et de débilité intellectuelle. On mesurera aussi ce que l'excitation romantique a fait perdre de solidité à notre cerveau.

Moïse clame donc sa plainte au Seigneur :

> Hélas ! je suis, Seigneur, puissant et solitaire !

Quelle est cette fatale puissance qui le rend solitaire ? Il semblerait que la mission qu'il a reçue de commander à la nature et d'instituer son peuple, dût fortifier en lui, avec la notion de l'ordre qui régit le monde et la société, le sentiment de ses propres relations nécessaires avec les hommes. Mais, Vigny conçoit tout autrement la nature et l'exercice du pouvoir, qui consiste finalement en un droit de disposer arbitrairement de tout, en une puissance discrétionnaire sur les choses et sur les gens.

Sur les choses :

> J'engloutis les cités sous les sables mouvants ;
> Je renverse les monts sous les ailes des vents ;
> *Etc., etc.*

Sur les hommes :

> Je suis très grand, mes pieds sont sur les nations,
> Ma main fait et défait les générations.

Cette toute-puissance que Dieu a remise entre ses mains, il ne la conçoit que comme une merveilleuse facilité qui s'offre à ses caprices. Il n'a même pas une pensée pour le peuple au service duquel elle était destinée. Et comme sa puissance contredit à l'ordre du monde naturel, de même Moïse semble placé hors de l'humanité. Il paraît, dans le poème, qu'il y a non seulement rupture, mais antagonisme entre l'ordre humain et l'ordre divin ou surhumain.

Bossuet concevait tout autrement la puissance de Moïse :

> Moïse, qui forma le peuple de Dieu, était instruit de toute la sagesse divine et humaine dont un grand et noble génie peut être orné ; *et l'inspiration ne fit que porter à la dernière certitude et perfection ce qu'avaient ébauché* l'usage et les connaissances du plus sage de tous les empires et de ses plus grands ministres, tel qu'était le patriarche Joseph, comme lui inspiré de Dieu.

Bossuet découvre l'admirable continuité de la chaîne qui relie l'homme et l'univers à Dieu ; il n'attribue à Dieu et à son élu aucune puissance arbitraire et le divin n'est pas, pour lui, l'inhumain. C'est par la connaissance du réel et du naturel que Moïse s'est élevé à la révélation de l'ordre surnaturel. Bien loin qu'il ait, par sa mission, perdu la qualité d'homme, sa puissance surnaturelle se rattache et se rapporte à l'humanité. Cette conception unitaire du monde empêchait Bossuet d'*isoler* le prophète.

Au contraire, Vigny dépouille son personnage de toute humanité :

> Sitôt que votre souffle a rempli le berger,
> Les hommes se sont dit : Il nous est étranger.

Le dessein du poète s'explique, si l'on considère que Vigny avait besoin d'*isoler* son personnage pour le singulariser, et de le singulariser afin d'incarner en lui l'idée même d'individu, essence distincte et impénétrable aux autres individus. L'individualisme est cause du romantisme de Moïse et cet individualisme est complet, à la fois métaphysique et sentimental. On souffre de voir que cet être surhumain, ce génie douloureux, n'est occupé, en fin de compte, que de son bonheur manqué :

> Et cependant, Seigneur, je ne suis pas heureux.

Si vous notez qu'une fonction sociale est la cause de sa détresse, comment ne pas conclure que la société est hostile et funeste à l'homme ? Un incurable ennui ronge Moïse, qui aspire au terme où tend tout anarchisme, à la mort, à l'anéantissement :

> Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.

Ainsi l'individualisme dissout l'individu.

Bossuet, au contraire, parce qu'il aperçoit dans l'univers un ordre invariable, considère les êtres et les choses dans leurs rapports éternels. L'individu disparaît à ses yeux : la fonction publique le prime et le dépasse, le détermine et l'encadre. Usufruitier des biens naturels, simple titulaire des hautes charges dont le sort a pu l'investir, bien loin d'être

écrasé par le fardeau du pouvoir, cet être éphémère se grandit lorsqu'il remplit entièrement sa fonction.

Le prince n'est pas né pour lui-même mais pour le public. Dieu confirme cette vérité par l'exemple de Moïse. Il lui donne son peuple à conduire, et en même temps il fait qu'il s'oublie lui-même... C'est un personnage public, né pour le bien de l'univers ; ce qui aussi est la véritable grandeur.

Si la notion de l'ordre du monde semble diminuer l'individu, cet ordre lui offre cependant ses seules chances de vivre et de transmettre sa vie. L'antithèse entre les deux conceptions de Bossuet et de Vigny ne représente pas une possibilité de choisir entre deux théories pures : le choix est entre la mort certaine et les conditions permanentes de la vie. Fonderez-vous la société sur le caprice individuel ou bien l'organisez-vous en vue de faciliter l'exercice des fonctions essentielles ?

Notre choix est fait. Nous voulons et nous pensons ce que pensaient et voulaient nos pères, lorsque florissait la France royale.

APPENDICE XI

Italie

tome I, page 413

Il manque, à cette place, une phrase qu'il a été matériellement impossible de reproduire du texte primitif, parce qu'une erreur typographique la rend inintelligible. Minerve égara la main de l'imprimeur. On y devine seulement que Gilbert se trouble et s'émeut à la pensée que les tireurs de la villa Madame « s'entraînaient peut-être à tirer sur un adversaire français ».

Cet ennemi théorique dont le soldat à l'exercice joue à se représenter l'image, de même qu'il a toujours porté le casque à pointe pour un tireur français, pour le jeune Italien à la cible n'a jamais eu qu'un nom : tedesco. *Les tireurs du Monte Mario mettaient chacun, j'imagine, au bout de la ligne de mire le fantôme d'un Autrichien. — Gilbert ne s'en rendait pas bien compte, justement à cause de l'attention qu'il porte à toutes les ressources de l'art politique et parce qu'il suivait lui-même les commandements de cet « égoïsme sacré » que M. Salandra devait un jour définir et nommer.*

En janvier 1913, l'hypothèse que nous sommes heureux de trouver toute effacée dans nos esprits ne pouvait faire lacune dans la méditation de Gilbert. Il découvrait une Italie nouvelle, une autre Italie que celle des musées et des guides, cette même Italie qui devait prendre part volontairement à la guerre des nations. On ne se lassera pas de relire cette page : Cavalier insaisissable sur la carte de la planète... *Le bonheur de l'expression, la vivacité du tour répondent à la sagesse des vues, à la hardiesse des prévisions, l'art littéraire vaut la méthode et la pensée.*

Mais si cette jeune Italie *ne pouvait éveiller dans l'esprit de Gilbert que l'approbation mesurée et la louange, il n'en admirait pas moins l'éternelle. Il en a dit l'attrait dans sa chronique de* la Vie à Rome (*p. 450, t. I*) *et une autre fois ayant à parler d'un livre de M. Bordeaux. Voici cette analyse dont l'intérêt est doublé par les indications psychologiques de la fin. Ces fines remarques permettent d'approcher du cœur de mon ami et l'idée pourra venir aussi de leur comparer ses idées sur le dénouement au théâtre. — E. M.*

LA NOUVELLE CROISADE DES ENFANTS

Pâques, avril et mai, saison tiède où les désirs, après les cloches, passent les monts et tendent vers les pays heureux où l'on dit que la vie est belle. Après la montée, la joie de découvrir la fertile vallée, la ville opulente et superbe qui s'étend dans la plaine. Le plaisir sans nulle angoisse de descendre, comme en plein ciel, vers les fruits d'or qui s'offrent sous la main. Léger gonflement d'amour infini au premier souffle tiède qui nous touche à la face...

Tels sont, dirai-je, les éléments charnels du conte religieux que M. Henry Bordeaux offre à tous les enfants, qu'il dédie à trois délicieuses petites filles, mais qui est aussi pour les grandes personnes. En un récit tout simple et d'une invention neuve, le romancier célèbre a groupé les symboles de tout ce qui sollicite et ravit au delà des Alpes et rallie autour de la Rome éternelle l'imagination des enfants, c'est-à-dire de tous les hommes. *Italiam, Italiam*...

Il va sans dire que cet attrait ne réside pas entièrement dans les sensations de la route. Les grands souvenirs ne parlent pas moins à l'esprit : il y a tous les passages fameux de ces monts historiques, les croisades après les ruées des barbares, les guerres d'Italie qui répandirent sur l'Europe pour trois siècles un souffle d'humanité et un parfum de bonnes lettres, et les campagnes d'Italie, prélude de l'assombrissement général par le réveil des nationalités ; il y a la Rome de Tite-Live et de Tacite et la Rome des Papes, y compris la réclusion du Pontife souverain. Un beau jour,

quelques-uns de ces souvenirs mettent en route tous les enfants d'un hameau de Savoie, sous la conduite d'un des leurs, Philibert, marqué de l'étoile des chefs : ils passent la montagne comme autrefois le berger Étienne dont M. l'instituteur leur a conté l'histoire, pour aller délivrer le Pape qui aime les petits enfants et qu'ils ont su captif dans Rome.

Oui, ces grandes idées les agitent et ils sont remplis d'une pensée vraiment divine. Mais presque toute l'histoire de leur nouvelle croisade sera occupée par le récit de ce qu'ils n'avaient pas escompté, par leurs expériences, leurs découvertes, enfin leurs déconvenues diverses ; car les enfants ne prévoient presque rien, si l'homme même ne prévoit pas grand'chose. Ces péripéties, je laisse à M. Bordeaux de vous en développer le fil romanesque : l'aventure d'Annette et de Philibert ne saurait se conter autrement qu'il n'a fait ; elle est charmante d'ingéniosité, pleine de surprises et de candeur, comme il sied à un récit de voyage qui est en même temps un conte religieux ; tout y révèle un sens caché et tous les symboles seraient entendus d'un enfant : tous, sauf bien entendu celui qui tient à la composition du livre. Il est juste et bon que dans cette histoire de la conquête de Rome par deux petits Français, ce qui tient la place de beaucoup la plus grande, ce soient la route et les difficultés du voyage ; le séjour dans la Ville par lui-même est bref et déjà plein de mélancolie, car le retour inévitable est proche pour nos pèlerins. N'en est-il pas ainsi de beaucoup de désirs et de beaux voyages qui tentent à cause des plaisirs du trajet ? Le but est le point qui termine la ligne, mais c'est la ligne qui plaît à imaginer. Quand nous caressons l'idée d'un bonheur, n'est-ce pas être heureux déjà que de courir en esprit sur les routes qui y mènent ?

APPENDICE XII

Criterium du jugement politique

tome I, page 507

Sans craindre la contradiction, M. Gustave Lanson a reproché aux nationalistes intégraux un jour la sévérité de leurs choix et un autre jour ce qu'il nommait leur agnosticisme de la tradition, travers où il donnait lui-même le jour que Gilbert le relevait comme on a vu. L'originalité de ces écrivains est justement qu'ils se sont interdit de forger à leur tour une idéologie politique. On ne sait pas les lire si l'on ne voit pas que le critère de leurs jugements comme de leur action est l'utilité : l'intérêt général dit Maurras, le salut public dit Montesquiou.

Je reproduis ici une brève étude de Pierre Gilbert qui pourra contribuer à éclairer ce point. Signée Democrite, *elle a paru dans* l'Action Française *du 8 juin 1910. — E. M.*

UN ANCÊTRE DE L'ACTION FRANÇAISE [1]

Il vécut au temps de Jeanne d'Arc et fut archevêque-duc de Reims. La race était bonne : un de ses frères fut chancelier de France. Leur grand-père, Pierre Jouvenel, était drapier à Troyes.

Jean Juvénal des Ursins fut un de ces hommes de notre

1. Sur Juvénal des Ursins, cf. l'*Hérédité politique*, par le vicomte de Croy, et aussi l'article de Jean Longnon (*Jean Herluison*) dans la *Revue Critique des idées*, le 10 décembre 1912. — E. M.

sang en qui l'on peut saluer des pairs et devanciers des Italiens de la Renaissance, dont ils évitèrent la dureté. Homme d'Église très appliqué aux devoirs de son état, bourgeois attaché à ses traditions, il eut, avec une avance de cent ans, toute la force et la subtilité d'esprit et tout le réalisme des grands Florentins.

S'il ne put encore, quoique nourri d'Aristote et des Latins, entrevoir de l'antiquité que des fragments disjoints, il reçut, à la grande école capétienne, des impressions assez directes de haute politique pour regagner par là ses avantages. Il lui souvenait d'avoir été en rapports avec sept chanceliers de France, dont le premier, Arnaud de Corbie, avait connu Charles V et vécu sous Jean II. A leur commerce, il apprit la politique du Louvre.

Ce prélat qui sacra plusieurs rois, révérait en eux le principe du bien public. Nul mysticisme dans sa pensée politique. L'expérience est son guide.

> Souvent advient, écrit-il, qu'un homme aura en son opinion ou imagination une chose qui sera bien fondée et toutefois par expérience il trouvera qu'elle sera inutile... Sciences qui sont de présent écrites, ont été sues par expérience de fait et est (l'expérience) la maîtresse des choses.

A l'une des heures les plus troubles de notre histoire, Juvénal des Ursins montra une lucidité d'esprit politique, qui doit lui conquérir la reconnaissance des patriotes.

Deux prétendants se disputaient le trône de France : le futur Charles VII et l'Anglais Henri de Lancastre. Aux partisans de Charles, qui tenaient la campagne, les premiers *ralliés* de notre histoire opposaient déjà la légalité et la sainteté des formes constitutionnelles. Celles-ci favorisaient, paraît-il, le prétendant anglais. Il y avait le fameux traité de Troyes, dont M. Germain Lefèvre-Pontalis a pu écrire :

> Loi d'occasion, loi illicite, mais qui n'en était pas moins une loi, promulguée dans toutes les formes requises... Le mouvement de Jeanne d'Arc tendait à culbuter l'ordre de choses établi... était violent et révolutionnaire au premier chef.

Dans cet embarras, les légistes, greffiers mués en docteurs politiques, consultaient leurs papiers comme ils eussent interrogé les astres ou les entrailles des victimes. Un cas de politique nationale était traité par eux suivant les règles de la chicane. Ils entendaient départager Charles et Henri quand la France était seule en cause.

Il se peut bien, en effet, comme le pense M. de Croy, que « la thèse juridique sur laquelle s'appuyait la Maison de France, fût fragile ». La loi salique, « loi d'un petit peuple barbare disparu depuis cinq siècles », avait d'autres titres à se faire obéir : elle était de salut public.

Notre Juvénal le comprit à merveille. Non plus, pensa-t-il, que l'astronome ne règle le cours des astres, le légiste ne régente le monde politique. C'est donc l'expérience, c'est l'observation, c'est l'histoire qui déterminèrent son parti.

Il ne s'arrêta pas un seul instant à cette folie, que la forme du gouvernement pourrait ne pas importer à la marche des affaires publiques. Il discerna plutôt que si la monarchie est le gouvernement convenable à la France, il y a cependant différentes espèces de monarchies, qui n'ont de commun que le nom et entre lesquelles il faut choisir. Son choix se décida pour le régime que lui recommandait sa doctrine, purement naturelle, de la société et de la « chose publique ».

Il doit, dit-il admirablement, y avoir grande différence entre *un qui vient au royaume par succession*, et un tyran qui vient conquêter un royaume ou déjà l'a acquis et ne lui chaut de la destruction de son peuple, et qu'il fasse ses volontés, et lequel (tyran), en ce faisant, *se présente lui-même de la puissance, principauté et dignité qu'il a*. (C'est-à-dire sans titres contre ceux qui en ont.)

Tout l'essentiel de notre critique du régime bonapartiste se trouve là. Valeur propre de l'hérédité ; le problème politique réduit à celui des institutions ; malfaisance d'un système qui fait reposer tout l'État sur la personne du Prince, sur sa popularité et non sur ses services ; tout y est, et voilà bien le premier texte de nationalisme intégral.

A ce régime d'anarchie césarienne, Juvénal opposait l'ancienne monarchie française qui entourait le roi de corps et

de conseils indépendants, et dont Machiavel, au siècle suivant, louera encore les institutions.

Tel lui paraît le bien, telle la vérité. Exempt, autant que nous, de l'illusion de pouvoir changer la nature des choses, il ne demande à cette vérité nul rabais. On va entendre le langage d'un royaliste de combat sous le règne de l'étranger :

> Ceux qui ont tenu le parti du roi toujours sans fléchir et abandonné leurs terres et seigneuries, les peut-on nommer bons et loyaux Français.

Et il rappelle que son père faisait serment « qu'il irait avant quérir son pain en un bissac, qu'être et demeurer avec les ennemis de son souverain seigneur ».

Reprochera-t-on à cet évêque d'avoir pratiqué la politique du pire et prêché la désertion du foyer ? Nous ne trouvons, pour nous, qu'à admirer et à imiter dans cette leçon de politique nationaliste.

APPENDICE XIII

Le lecteur

On a vu par ce que j'ai dit de la Méditation de Parthenizza, *du prince de Ligne, que Pierre Gilbert était grand inventeur de textes. Il en trouvait d'anciens, il en trouvait de nouveaux. L'odeur de l'encre d'imprimerie dans une revue fraîchement coupée ne l'étourdissait pas : il a cité et qualifié sans crainte, dans sa* Revue des Revues, *parce qu'il y discernait les caractères de la durée des morceaux de contemporains non célèbres, par exemple ce* Souvenir d'un instant d'émotion :

O grande, grande amie, dont les yeux sont plus prenants et profonds que ta voix elle-même, rappelle-toi, rappelle-toi ce jour charmant où sous le ciel sans bornes nous regardions le soir tomber sur les flots assoupis.

La brise marine venait de se lever, elle caressait notre front ; au loin, par delà le canal, les maisons, les arbres d'un vert sombre, le rivage aminci, tout dormait dans une joie qui ressemblait à celle dont nos cœurs apaisés savouraient mollement le léger délice.

Je n'avais plus voulu te voir, seulement te sentir près de moi, et la tête dans le creux de ta robe, je regardais, au fond de la coupe infinie, des nuages disparaître et pâlir.

Tendrement et très bas, comme sentant la vanité de toute passion dans un tel paysage, de ta voix diminuée et devenue plus douce que celle d'un enfant, tu commenças un chant dont je ne veux ici redire les paroles.

O vieil, ancien, si simple et délicat, ô refrain de nourrice et de mère, qu'étais-tu donc pour moi, battu par tant d'orages ?

Et je sentis que mon cœur allait s'amollir et se fondre... O plaisir,

ô douleur, comme vous passez tous les deux, semblablement appareillés ! Voici que je ne pleure plus ; je me souviens à peine... — Louis Thomas.

Rien de si rare aujourd'hui, continuait Gilbert, qu'un prosateur. Un autre jour, dans la Revue Critique *du 25 novembre 1914, il reproduisait du* Mercure de France *cette* Rêverie *de Maurice Boissard (Paul Léautaud) :*

Depuis quelques jours, je n'ai en tête que la rêverie, la flânerie, la solitude. Je passe mes soirées assis sur ma chaise, entouré de mes bêtes, à songer à mille choses... Je tiens un journal de ma vie. Je l'avais un peu négligé. Ces temps-ci, j'y ai beaucoup travaillé. Bonnes heures ! Écrire uniquement pour soi, sans avoir à se surveiller ni à se relire, n'écoutant que son esprit, son sentiment ! Comme la plume court vite sur le papier ! Une sorte de plaisir physique s'ajoute au plaisir spirituel. Tout cela m'a mis dans une disposition particulière. Je fais de l'égotisme, comme disait Stendhal, avec excès. Là, entre les quatre murs de ma chambre, dans le silence de la nuit, je pense à moi, à ma vie, à mes souvenirs, avec cette sorte de volupté qu'on éprouve à s'étudier et à se connaître, et je me regarde, oui, pour ainsi dire, comme s'il s'agissait d'un autre et que je puisse vraiment me voir. Tant pis si l'on parle de vanité : il me semble en ce moment que j'écrirais avec plaisir, — je ne dis pas avec talent, hélas ! — des choses plus personnelles que ces comptes rendus de théâtre. Au fond, je n'ai jamais aimé que cela, la littérature personnelle. J'ai lu de très bonne heure, — j'avais à peine douze ans, je crois, — et bien des choses, souvent très différentes. Paul de Kock y voisinait avec Molière, Diderot avec Erckmann-Chatrian, Walter Scott avec toutes les pièces de théâtre du vieux boulevard du Temple, bien d'autres contrastes encore. Mais la première qui m'a vraiment touché, vers dix-sept ou dix-huit ans, et qui a éveillé en moi pour la première fois l'amour des lettres, était un fragment d'autobiographie d'un écrivain sans génie d'ailleurs. Je me le dis quelquefois : j'ai tout de même vu dans ma vie quelques petites choses, connu des gens, collectionné quelques petits faits, passé dans bien des milieux. J'ai toujours su regarder, écouter et deviner, curieux en dedans, si je puis dire, ayant toujours l'air de dormir, mais voyant et entendant tout, et j'ai une mémoire merveilleuse. Si je n'avais d'autre talent, en racontant cela, que d'être exact et bref, trop dénué d'imagination pour ajouter ou inventer, cela vaudrait bien, peut-être, cet autre talent qui consiste à faire du beau style pour ne rien dire ?

Je pourrais intéresser, peut-être, et me faire lire? Je ris, malgré moi, en écrivant cela. Je vous le disais bien que je n'ai en tête que de la rêverie... — Maurice Boissard.

Et de commenter : « *C'est une rare bonne fortune, c'est une aventure presque merveilleuse de rencontrer une fois une page de cette venue, surtout* d'un accent si peu forcé, *dans les cinquante kilos de papier noirci à l'encre que, chaque quinzaine, la poste remet dans mon casier...* »

Pierre Gilbert se plaisait à ce jeu chanceux. Lorsque la Petite Scène *représenta* le Triomphe de l'Amour [1], *il dénicha un roman de Mme d'Aulnoy, en sépara la seconde partie, trouva un titre charmant et, publiant sa découverte, présenta l'ouvrage et l'auteur aux lecteurs de la* Revue Critique des Idées. *Je reprends l'essentiel de cette introduction, importante surtout à cause du jugement sur Mme d'Aulnoy. — E. M.*

LE PÈLERIN SUPPOSÉ

OU

LES VAINES AMOURS DE LA MARQUISE DE BECARELLI

L'agréable tâche m'incombe de vous présenter une œuvrre que sa similitude certaine avec la comédie de Marivaux désigne pour une réimpression, amplement justifiée d'ailleurs par son intérêt propre.

Cette œuvre, que nous intitulons, usant d'une liberté qu'on ne nous contestera pas, *le Pèlerin supposé ou les vaines amours de la marquise de Becarelli*, forme la dernière et meilleure partie d'un roman oublié de la comtesse d'Aulnoy, *Hippolyte, comte de Douglas*. On sait peu de chose de cette femme, qui

1. Voir tome II, page 53. — Voici le programme des représentations données par *la Petite Scène* aux amis de la *Revue Critique*. 1911 : Musset, *Il ne faut jurer de rien*; Marivaux, *le Jeu de l'Amour et du Hasard*; — 1912 : Molière, *l'Impromptu de Versailles*; Marivaux, *le Triomphe de l'Amour*; — 1913 : Sedaine, *la Gageure imprévue*; La Drevetière de l'Isle, *le Faucon et les Oies de Boccace*; — 1914 : Dancourt, *la Comédie des Comédiens* ou *l'Amour Charlatan*; Favart, *Isabelle et Gertrude* ou *les Sylphes supposés*, opéra-comique. — E. M.

n'est généralement connue que par ses contes de fées, bien dignes en effet de survivre à l'inique oubli des siècles injurieux. Encore qu'on les doive mettre au-dessous de ceux de Perrault, je ne crois pas que les plus agréables d'entre eux, tels *la Belle aux cheveux d'or* qui, tout merveilleux mis à part, est un chef-d'œuvre de sensibilité romanesque, et *l'Oiseau Bleu*, je ne crois pas que ces contes le doivent beaucoup céder au *Petit Poucet* ou à *la Belle au bois dormant*. Ils ont moins de naïveté peut-être, moins de simplicité aussi, et semblent davantage dénués de cette portée humaine comme de cette perfection qui restent la note des chefs-d'œuvre de Perrault. Par contre, ils sont relevés d'une ironie et soutenus d'une fertilité d'incidents bien propres à réjouir l'imagination...

On sait peu de chose de la comtesse d'Aulnoy. La date même de sa naissance est ignorée et l'on ne s'accorde pas sur l'orthographe de son nom. Sainte-Beuve ne la mentionne pas une seule fois. Et ses ouvrages sont devenus presque introuvables, à l'exception des *Contes* et du *Voyage d'Espagne*. Le peu de renseignements qu'on possède sur cette charmante femme se trouvent dans les *Dictionnaires* de Bayle et de Moreri et dans la notice dont M. de Lescure a fait précéder son édition des *Contes* (Bibliothèque des Dames, chez Jouaust).

Notons enfin, pour être complet, que la *Grande Encyclopédie moderne* lui attribue des *Mémoires secrets de la Cour de France*, et qu'on a réédité de nos jours, outre les contes de fées, ses *Mémoires d'Espagne* sous le titre de *la Cour et la ville de Madrid à la fin du XVIIe siècle* (Paris, 1874 et 1876, 2 vol. in-8).

Nous n'entreprendrons pas ici une étude du talent, d'ailleurs assez inégal, de la comtesse d'Aulnoy ; l'occasion peut-être s'en retrouvera prochaine. Nous préférons soumettre tout simplement l'important fragment qui suit[1] au jugement de notre public. C'est la comédie de Marivaux, nous le

1. Il ne pouvait être question de gonfler ce recueil du texte de Mme d'Aulnoy. Mais je crois pouvoir promettre au bibliophile qui a déjà tressailli une belle édition du *Pèlerin supposé*, avec la préface complète de Gilbert. — E. M.

rappelons, qui nous a déterminés à l'exhumation de cette partie d'ouvrage, détenue depuis quelque temps déjà dans notre portefeuille des réimpressions. Comme dans *le Triomphe de l'Amour*, on y voit les douleurs d'un amour pris par une femme pour une de ses pareilles travestie en homme ; mais tandis que l'auteur comique, par un habile tour de muscade, feint dans son dénouement de croire à l'extinction de tout sentiment tendre dans le cœur de la malheureuse Léontine, la comtesse d'Aulnoy n'a pas cru devoir terminer les douleurs de la marquise de Becarelli à la découverte d'une supercherie qui ne se trouva innocente qu'en intention. Et l'idée de l'aimable comtesse nous paraît plus passionnée et touchante que ne pouvait l'être la cruauté froide de Marivaux, dont le rire et les baisers découvrent toujours ou font sentir les dents. — La partie d'*Hippolyte, comte de Douglas*, que nous publions, commence par la curieuse histoire de la passion du vieux sénateur Alberti pour la jeune Julie. Nous n'avons pas cru devoir l'omettre, non seulement parce qu'elle peut faire réplique à l'amour du philosophe Hermocrate pour Léonide (dans *le Triomphe de l'Amour*), mais parce qu'il est remarquable qu'un auteur se soit avisé de sauver du ridicule la passion d'un vieillard pour une jeune personne : il est vrai que cet auteur était une femme, que la délicatesse native de son sexe devait incliner à la compassion pour ce genre d'infortune. Il nous a semblé que la mort du sénateur succombant à sa fatale passion faisait un assez beau chapitre, qui demandait à ne point périr, et que Stendhal eût aimé cette fin passionnée d'un homme né sous le ciel de son Italie.

APPENDICE XIV

La querelle d'Iphigénie en 1910

tome II, page 15

Voici d'abord les mouvements de la journée. J'en tire le récit de ce numéro des Guêpes, *où « la bataille de l'Odéon » a été décrite et commentée. J'abrégerai le plus possible pour faire entendre plus tôt la voix de Raoul Monier, tué à l'ennemi le 4 juillet 1916, un an jour pour jour après son ami Jean-Marc Bernard.*

*L'œuvre de Monier, ainsi que Maurras le notait dans l'*Action Française, *a été surtout de direction et d'influence. Ce qui pourra être reconnu dans la foule de ses épigrammes anonymes sera publié comme sera publiée l'œuvre entière de Jean-Marc Bernard, et celle d'André Fresnois, disparu dans les batailles d'août 1914, si nous devions ne le revoir jamais. — Les survivants se partageront la tâche. — E. M.*

NOTES D'UN TÉMOIN

A deux heures, le rideau se levait devant une salle silencieuse et M. Fauchois s'avançait, le visage pâle et plein d'angoisse. On ne lui laissait pas le temps d'ouvrir la bouche. Sifflets. Tumulte.

Empêché de parler, M. Fauchois tirait sa montre... C'est alors que Graveline monta lestement sur la scène, suivi d'une dizaine des nôtres. Antoine accourut avec les machinistes, les acteurs en costume, quelques amis. Mêlée. Mais le rideau se baissait sur un combat dont on ne percevait plus que le bruit et qui allait durer une dizaine de minutes avant l'intervention de la police.

J'aperçois Gilbert, Clouard, Gabriel Boissy, toujours digne et grave. Et toujours sifflant, j'examine la salle. Il est évident qu'il n'y a pas deux cents personnes qui se déclarent pour Fauchois... Un tiers des spectateurs se prononce violemment contre lui. Le reste, mon Dieu, gens paisibles et bien incapables d'approuver aucun contempteur de Racine, ne serait peut-être pas fâché d'entendre Fauchois, *pour voir*, mais ne paraît pas du tout résolu à le soutenir. Enfin, pour être complet, mentionnons un petit nombre de personnes bien informées qui savent ce que c'est que M. Fauchois, mais qui savent aussi que nous sommes dans la salle et, dès lors, ne savent plus du tout ce qu'il convient qu'elles fassent. Elles se demandaient s'il était convenable, pensant comme nous, d'agir aussi, en même temps que nous. Admirables pudeurs! Ah! bonnes gens!

Vous prîtes le parti d'applaudir Antoine, lequel disait, en bon dreyfusien (nuance révisionniste) : M. Fauchois ne parlera qu'après la représentation. Ainsi, ceux qui ne voudront pas l'entendre seront libres de s'en aller, les autres resteront...

L'air est connu. M. Antoine, qui le chantait, y trouvait des échos chers à son cœur.

Le rideau se lève donc sur la première scène d'*Iphigénie* et le public ne rompt plus le silence que pour applaudir.

Il applaudit avec à-propos et avec bonheur. Aux fins d'acte, il semblait que les applaudissements ne dussent point finir [1]...

Des personnes timides et que notre violence étonne ont trouvé ce moyen de marquer qu'elles ne sont pas non plus avec Fauchois. Vers la fin du cinquième acte, nombre de ces personnes vont se lever et se retirer, craignant ce qu'elles pensent qui doit suivre.

1. Intermède. Entre le troisième et le quatrième acte, il tombe des balcons et des galeries une neige de papillons : les deux épigrammes de René Dumaine.

Iphigénie offerte en sacrifice,
Vit à sa place une biche s'offrir.
Sur un bûcher si le public le hisse,
René Fauchois, héroïque martyr,
Attend du ciel cette même justice :
Une oie est là déjà dans la coulisse,
Prête à subir pour lui l'ire de Dieu...
Et le public n'y verra que du feu.

Pour Racine trahi, un vague détracteur
Soulevait l'autre soir des clameurs vengeresses
Mais du grand Beethoven bien autre est le malheur.
Pensant le célébrer, Fauchois l'a mis en pièce (s).

Des gentlemen de la Tour-Pointue, aux belles chaussures, occupent aussitôt les places qu'elles ont laisssées. Ils occupent aussi les passages et, mêlés à des gardes en uniforme, garnissent l'orchestre. Le parterre en est plein. Près de moi, dans un rayon de cinq mètres, j'en compte cinq. M. Fauchois va pouvoir essayer de parler.

Il entre. Il est obligé de porter sans cesse la main, qui tremble, à son monocle. Tout à l'heure, il tentera de faire le beau et d'avoir de l'esprit. La salle en aura plus que lui.

Il parle. On l'entend mal d'abord, car, de tous côtés, il est hué, invectivé, sifflé. Debout, au parterre, Henri Lagrange crie : « A la porte ! à la porte ! » Les gentlemen à la belle chaussure se jettent sur lui.

C'est une affaire entendue. Quiconque protestera, sera immédiatement expulsé ! Qu'à cela ne tienne. Qué Fauchois parle. Qu'il parle sous la protection de la force publique et que ses amis lui en fassent leurs applaudissements.

Ils n'ont pas l'air d'y songer. M. Fauchois a eu le malheur de parler après Iphigénie. On a les belles cadences dans l'oreille et la chair encore émue des frissons qui l'ont traversée.... M. Antoine lui a joué un bien mauvais tour.

Voici que les protestataires ont changé de tactique. Il est à chaque minute coupé par d'ironiques interruptions, qui partent de tous côtés. Or, *personne* ne s'élève plus contre les interrupteurs ; des oh ! des ah ! échappent même aux gens les plus calmes

Il parle de son indignité : air connu après lequel un usage bien établi veut que de tout l'auditoire s'élève un léger murmure de protestation. Mais on applaudit.

Il parle d'Iphigénie, comme il parlerait d'un personnage de comédie bourgeoise. Que penser, dit-il, d'une jeune fille qui se loue de sa mort volontaire ?

— Qu'elle est une héroïne ! fait une voix de femme.

Il parle de l'Affaire des poisons et, croyant nous embarrasser, il assure qu'il a trouvé dans Jules Lemaitre cette liste des noms compromis.

— Oui, lance quelqu'un, mais Jules Lemaitre est un critique et vous n'êtes qu'un imbécile.

Il fera si bien qu'il aura bientôt toute la salle contre lui : je n'excepte même pas ses amis gênés et qui ne seront pas quarante à applaudir la pauvre pirouette de la fin. Et l'on s'en alla dans la pluie, que l'on ne sentait point... — Eugène MARSAN.

COMMENTAIRES

Il faut relire le texte qui suit. De la main de Raoul Monier, engagé volontaire mort les armes à la main, il découvre l'âme de ces jeunes groupes de lettrés classiques et patriotes : Revue Critique des idées et des livres, Guêpes, Divan, Nouveau Mercure, *Étudiants d'Action française, Camelots du Roi. Doctrine et action en parallèle, il fait voir aussi, hélas! quelle était notre gaîté.*

Monier avait fait tout exprès le voyage de Valence. — E. M.

Merci! — Maintenant que M. René Fauchois a été châtié comme il convient, sur le lieu même de ses exploits, peut-être convient-il de lui rendre pleinement justice. Il faut lui dire merci. Il faut le remercier de sa franchise, le remercier d'avoir dit tout haut, nettement, brutalement, ce que tant d'autres, plus prudents et mieux placés, plus dangereux d'autant, pensent et « pratiquent » tout bas. Ce n'est pas d'hier qu'une campagne est menée, non seulement dans la littérature, mais encore et surtout dans la haute université, contre l'esprit classique, contre les grands maîtres du XVIIe siècle. Ce n'est pas d'hier que M. Salomon Reinach, désireux de saboter l'enseignement littéraire, comme il a fait du musée des antiquités, proposait au conseil supérieur de l'enseignement de reporter aux auteurs du XVIIIe siècle les programmes des classes de nos lycées et collèges, la langue des auteurs des siècles précédents ne pouvant plus servir de modèle aux élèves d'aujourd'hui.

On sait que cette proposition a commencé depuis quelque temps déjà d'entrer dans la pratique : Pascal et Bossuet sont aujourd'hui presque proscrits, non sur les programmes, mais en fait, de l'enseignement secondaire. Ces cléricaux n'ont là que ce qu'ils méritent! Voici venir le tour de Racine : tant mieux! Comme cela tout devient clair.

*
* *

Classiques et Romantiques. — Nous y voilà donc revenus, comme aux jours de 1830. Il y a pourtant quelque chose de changé. Et d'abord la question est posée de façon plus nette, si nette qu'elle entraîne avec soi la solution. « *Il n'y a pas de classiques et de romantiques* », disait Moréas à son lit de mort. Eh bien, si! ou du moins

sa pensée veut être expliquée. La vérité, c'est qu'il n'y a pas un art classique et un art romantique, une culture classique et une culture romantique. Il y a le classicisme, c'est-à-dire l'art, la culture *en fonction de la civilisation*; et il y a l'esprit romantique qui prétend réaliser un art en dehors de toutes règles, de toute civilisation, de toute culture — comme l'esprit révolutionnaire prétend réaliser la vie en société en dehors de tout organe politique, de tout ordre social.

Qui ne voit que nous ne donnons aux tenants de cet esprit le nom de « *Romantiques* » que parce qu'il fut arboré — sans trop de raison — par les plus notables d'entre eux au cours du XIXe siècle. Le vrai nom qui leur conviendrait est beaucoup plus significatif, plus juste et plus ancien : *les Barbares*.

*
* *

Le scandale. — Il faut voir les choses d'un point juste et établir les vraies responsabilités. Que Thalamas calomnie Jeanne d'Arc, ou que René Fauchois vilipende Racine, cela n'a guère d'importance. Comme on ne s'est pas fait, il est permis à tout le monde d'être un imbécile.

Mais la Sorbonne est, ou doit être, le plus haut centre de culture intellectuelle de la nation; l'Odéon est le second théâtre français, spécialement subventionné pour le maintien des traditions et la représentation des grandes œuvres dramatiques, — et que Thalamas injurie Jeanne d'Arc en Sorbonne ou que Fauchois « démolisse » Racine à l'Odéon, là réside le scandale.

*
* *

Suite au précédent. — Nous ne songerons pas à contester la valeur d'artiste de M. Antoine, ni son habileté de metteur en scène. Peut-être la sûreté de son goût littéraire est-elle moins établie. Il a laissé bénévolement dépriser chez lui Jean Racine. En revanche, il a, depuis son entrée en exercice, mis en lumière deux poètes de valeur : M. Saint-Georges de Bouhélier et M. René Fauchois...

Il y a des esprits assez mal faits pour n'y point voir une compensation.

*
* *

Tout se tient. — Nous ne chicanerons pas sur leurs motifs les braves lycéens et les « amateurs » de l'Odéon qui, après avoir courageusement fait leur devoir de défenseurs de la culture française, ont

cru bon de se « désolidariser » d'avec ces énergumènes politiques, les Camelots du Roi. Nous ne demanderons pas à ceux qui ont envoyé des communiqués ou des rectifications aux journaux, combien d'assistants ils représentent sur une salle entière. On voudrait seulement les prier de réfléchir.

Les Camelots du Roi faisaient une manifestation purement littéraire dans son objet. Elle était cependant politique aussi, du seul fait de leur qualité. Mais — et c'est ce qu'il importe de comprendre — si cette association politique paraissait faire pour un jour de la littérature, elle ne sortait pas pour cela de son objet propre : sur ce terrain comme sur les autres, elle prenait la défense de notre tradition nationale. Leurs deux actions — également françaises — étaient en parfait accord, ou mieux il n'y avait que deux faces d'une même action.

Les « amis de Racine », mais démocrates, les amateurs de pure poésie, mais sillonnistes, sont-ils sûrs de trouver en eux un parfait accord de leurs deux qualités ?

En réalité, tout se tient dans un ordre social et dans l'ordre intellectuel qui en dépend. Qui veut un art doit vouloir aussi la civilisation dont il est le fruit, la société où fleurit cette civilisation, les organes qui composent cette société, l'intégrité du territoire où elle a pu s'établir, les institutions qui lui ont permis de se constituer et ont protégé son développement.

Et tout se tient, aussi, dans l'ordre des renoncements : on croit ne renoncer qu'à la monarchie, on renonce aussi aux provinces, aux corporations, à l'Église catholique, à l'esprit classique. Il faut aller jusqu'au bout : il faut abandonner l'Alsace, il faut abandonner Racine...

Du point de vue démocratique et révolutionnaire, c'est René Fauchois qui a raison !

Paulo minora... — Occupons-nous un peu des personnes. M. René Fauchois — et il n'y a pas que lui dans cette affaire — nous a révélé avoir fait une étude approfondie de Racine et de ses œuvres : il l'a commencée quinze jours avant sa conférence.

Il semble persuadé qu'il a accompli quelque chose de très neuf en « éreintant » l'idole des classiques. Les gazettes littéraires de 1820 à 1840 étaient pleines de ces « éreintements ». A vrai dire, la renommée de Racine a été au plus bas — de ce qu'elle pouvait être — en 1830. La bataille d'*Hernani* fut livrée tout justement contre lui. Depuis, sa gloire n'a cessé de grandir. Elle est aujourd'hui aussi haut qu'elle fut jamais. M. René Fauchois paraît croire qu'il touche à une idole inviolée. Pas du tout ! Elle a subi l'épreuve. Racine a livré bataille, déjà : ce sont ses ennemis qui sont par terre.

Et pas de subterfuges, s'il vous plaît! Des ennemis d'une autre taille que M. Fauchois : Victor Hugo lui-même.

Nous autres, jeunes, qui sommes la postérité pour Hugo, et déjà un peu pour M. Fauchois, nous n'avons qu'un mot pour qualifier l'œuvre théâtrale du grand romantique : ridicule.

*
* *

On peut toucher du doigt, ici, combien est intenable la position intellectuelle des « amateurs de pure poésie », des « défenseurs d'un grand poète français ». Attaqué au sujet de Racine, M. René Fauchois a riposté en lisant du Hugo. C'était de bonne guerre, et cela pouvait porter auprès de ceux pour qui tout le passé est tradition et tout grand écrivain un maître.

Mais Hugo critique! le Hugo de *Shakespeare* et des préfaces! On voit d'ici notre exclamation, à nous tous antiromantiques : « Bête comme l'Himalaya! » Et lorsque M. Fauchois nous eut demandé, triomphant, pourquoi presque seul d'entre les poètes, Racine est « considéré comme une espèce de divinité » échappant à la critique, — notre réponse était toute prête : « Parce que presque seul d'entre les poètes de France — et du monde — Racine fut aussi grand par l'intelligence que par la sensibilité et l'imagination poétique. »

*
* *

Malhonnêteté intellectuelle :

M. René Fauchois lit une critique — idiote — de Hugo contre Racine. On siffle. Alors, de haut :

— « Prenez garde! vous sifflez l'auteur de la *Légende des Siècles!!...* »

Transposons :

On joue le *Beethoven* de M. René Fauchois : c'est grandiloquent et vide. Je siffle.

— « Comment, monsieur! Vous avez le front de siffler l'auteur de la *Neuvième !!...* »

— Mais non, mais non : Fauchois !

*
* *

Entre sa première conférence et la seconde, M. Fauchois a eu le temps de se retourner, de réfléchir, de se tuyauter. Il s'est appliqué à trouver des excuses dans les faits ou dans les opinions d'autrui.

Quelles excuses! quels tuyaux!

Mais voilà ! Le malheureux a tout servi pêle-mêle sans avoir eu le temps de rien digérer. Aussi quel salmigondis ! quel ramas de propositions hétéroclites, contradictoires, hurlant de se voir accouplées.

C'est ainsi qu'il a découvert (à travers M. de Pawlowski) la thèse du groupe de l'*Occident* — thèse où il y a à prendre et à laisser ; mais intéressante, en somme — : La grande France, la vraie France, la France traditionnelle, c'est la France du Moyen Age, la France des XIIe, XIVe et XVe siècles. La Renaissance, d'abord et surtout, puis le XVIIe siècle, sont venus briser le libre épanouissement de notre esprit national ; il a fallu attendre la Révolution, pour reprendre notre vraie tradition [1].

Entre temps, quelle horreur : un débordement d'influences étrangères : l'Espagne, l'Italie, l'Angleterre !

Et M. Fauchois cite avec complaisance les auteurs de son goût : les mystères, les fabliaux, Villon, *Rabelais !*

Nous serions bien curieux de savoir à quelle époque M. Fauchois situe Rabelais. C'est chez celui-là, sans doute, qu'il retrouve la pure inspiration française, sans aucun alliage d'espagnol, ni d'italien, ni de latin, ni de grec ?

Puis, il oublie qu'il a commencé — afin de montrer à son bon public qu'il sait aussi goûter les classiques, quand ils le méritent — par un éloge de Corneille. C'est dans Corneille, certainement, qu'il n'a trouvé aucune influence de la littérature espagnole.

Au fait, l'Italie et l'Espagne ont beaucoup influencé nos écrivains du XVIIe siècle. Tous, ou presque tous, leur doivent une part de leur inspiration, quelques traits de leur génie. L'exquis La Fontaine est plein de Boccace ; les mystiques espagnols qu'il combat ont touché Pascal. Ni Bossuet, ni l'honnête Boileau ne sont exempts.

Il y en a un, cependant, un poète très délicat et très pur, qui ne doit rien qu'à la France, — et à la Grèce, — cette « ante-France », et c'est...

Eh bien, oui, parbleu ! c'est Racine. Pour une fois que M. Fauchois s'avise de faire du nationalisme littéraire, cela ne lui a pas réussi !

*
* *

Racine n'est pas seulement l'auteur du théâtre chez la portière.

1. S'il pensait emprunter ainsi à Mithouard, auteur du *Traité de l'Occident*, M. Fauchois altérait singulièrement les idées de ce grand admirateur de Racine. — E. M.

C'est un poète courtisan écrivant pour de plats courtisans et un prince infatué.

Il y a, en démocratie, une certaine façon de demander au Ministre de l'Instruction publique de rougir votre boutonnière, qui dépasse en délicatesse tout ce que les plus fanatiques admirateurs de Racine ont cru découvrir de plus fin dans les pièces de cet auteur.

*
* *

MORALITÉ. — On demande la reprise à l'Odéon du *Beethoven* de M. René Fauchois, *sans musique d'accompagnement*.

Hypothèse : Peut-être y en aura-t-il quand même !

Raoul MONIER.

(*Les Guêpes*, novembre 1910.)

APPENDICE XV

L'Iphigénie de Moréas

tome II, page 59

*La querelle Moréas est d'une importance capitale dans l'histoire des lettres contemporaines. On en verra l'un des épisodes dans les morceaux reproduits ci-dessous, où Pierre Gilbert, alors chargé de la chronique dramatique hebdomadaire à l'*Action Française, *avait motivé à deux reprises son admiration, avant d'y revenir définitivement dans l'étude qu'on a lue d'autre part. — En comprenant cette dernière dans la partie de ce recueil consacrée au théâtre classique, je suis bien sûr d'être fidèle à la pensée de mon ami, aux yeux de qui l'Athénien paraissait comme l'un des premiers auteurs du renouveau de l'Art littéraire en France. — E. M.*

I

26 mai 1912

Je suis heureux d'informer nos lecteurs qu'un petit complot ourdi contre la mémoire de Jean Moréas et son *Iphéginie* a avorté. M. Jules Claretie, qui ne passe pas, il est vrai, pour un oracle du goût, et qui cumule avec ce peu de dispositions les fonctions d'administrateur du premier théâtre français, fait profession, quand il ne feint pas de l'ignorer, de n'aimer point les œuvres de Moréas. Et c'est à lui que quelques amis du poète ont confié le sort de sa tragédie! Tout ce qui pouvait se tenter, dans l'ordre administratif,

contre l'*Iphigénie* de Moréas, M. Claretie l'a donc tranquillement accompli, avec cette assurance de l'impunité que donne la position de haut employé irresponsable. Une mise en scène qui provoque le sourire et se ferait siffler sur la moindre scène de sous-préfecture, une interprétation qui, Mme Bartet mise à part, trahit et défigure l'œuvre de Moréas, des costumes incohérents, une figuration affligeante, voilà ce que M. Jules Claretie a daigné concéder à la plus pure tragédie de notre âge. Puis, comme si tant de mauvaise volonté affichée ne suffisait pas, il y eut, à la générale, une sourde petite cabale pour faire évacuer le théâtre par les séides de M. l'administrateur. Eh ! bien, tout cela aura été en pure perte. L'enthousiasme du grand public a déjoué ces misérables calculs et balayé, au vent des acclamations, l'appareil de l'envie et du sombre chagrin. J'apprends, en effet, que, jeudi en matinée, c'est-à-dire devant le public le plus digne de l'œuvre de Moréas, *Iphigénie* est allée aux nues, non plus ravie cette fois par le miracle d'Artémis, mais soulevée comme le jouet du délire populaire.

C'est très bien : il est satisfaisant que la sagacité du public et son généreux esprit aient sauvé l'imprudence des amis du poète, qui ne devaient à aucun prix confier au Théâtre-Français et à M. Claretie la tragédie d'*Iphigénie*.

L'*Iphigénie* de Moréas ne devrait être jouée que dans des circonstances, mieux, pour des cérémonies choisies, pour un public d'élite, représentée sans décor et avec la plus sobre mise en scène, et plutôt que jouée, *récitée*. Il faut comprendre que cette tragédie est l'œuvre d'un Grec hellénisant qui a résumé en elle vingt siècles de civilisation et de littérature ; tous les mots en sont chargés et comme engraissés de significations qui se perdent dans la nuit des temps, de réminiscences et d'allusions. C'est un ouvrage de grand lettré. C'est en outre l'expression d'une idée très hautaine, fière et retranchée, de la vie. Plus encore qu'un ouvrage dramatique, *Iphigénie* est un poème lyrique. Les chœurs et les stances en forment la moelle. Avant tout, il importe donc de garder à l'œuvre, même portée à la scène, cet air de défi et d'intrépidité, avec lequel Moréas nous apprit que l'homme peut affronter la mort.

II

1er juin 1912

Les fêtes de la Pentecôte fort à propos nous procurent le loisir de revenir à *Iphigénie* que notre dernier feuilleton étrangla tant soit peu. L'actualité, non moins impérieuse que Diane, commet de ces assassinats. Mais le retentissement de ces représentations n'est pas près de s'éteindre ; et, d'ores et déjà, un point reste acquis : l'*Iphigénie* de Moréas est le clou d'or marquant l'événement, à la fois illustre et scandaleux, de cette saison.

Le scandale, je l'ai dit et j'y reviens, a été double, sinon triple. Il s'est élevé à la fois de la scène et de la salle. De la scène, où l'on jouait mal et à contre-sens ; de la salle, où la cabale sourdement rageait. Enfin, de la part des amis éclairés du poète, il y eut sinon scandale, du moins imprudence. Non, il ne fallait pas confier *Iphigénie* à Claretie et à la Comédie-Française. Là-dessus, le chroniqueur littéraire de *la Bataile syndicaliste* me fait observer que « Moréas lui-même a voulu *expressément* » être joué sur notre première scène et que « les amis du poète n'ont fait qu'exécuter ses volontés ». Sans discuter si les amis du poète n'avaient pas le devoir de conseiller et de mieux renseigner Moréas sur les périls où il exposait son œuvre, il est bien certain que l'auteur d'*Iphigénie* plaça dans certains de ses amis une trop généreuse confiance à laquelle tous ne répondirent pas congrûment. Ces amis n'ont pas craint de retrancher des passages entiers de la tragédie, après les premières représentations, alléguant qu'ils s'étaient fait donner carte blanche par l'auteur. Peut-être auraient-ils bien fait, en ce cas, de pousser l'indiscrétion jusqu'au point où elle eût servi la mémoire du poète. Il faut pourtant comprendre qu'il ne convenait pas à Moréas, d'ailleurs grand maître de dédain, de paraître attacher à sa tragédie son prix réel, qui est exactement celui d'un chef-d'œuvre, en hérissant de difficultés, d'interdictions et d'exigences son exécution. C'était bien à lui de se montrer facile et traitable ; tout

comme ses amis, devenus par sa mort ses héritiers, en quelque sorte, fussent restés dans leur rôle en concevant les ambitions que sa modération déconseillait à Moréas. La piété a le devoir de se montrer exigeante. Ainsi je trouve très bien qu'à Mme Silvain dont Moréas s'était accommodé pour le rôle d'Iphigénie, ses amis aient obtenu qu'on substituât l'incomparable Bartet. Eh ! bien, entre ce qui pouvait contenter Moréas et ce que ses fidèles avaient le devoir d'exiger, on devrait constamment retrouver la distance qui sépare de Mme Bartet sa camarade : dans cet espace, on sait que quelques planètes rouleraient à l'aise.

La critique qui, Dieu merci, ne s'est que partiellement déshonorée pour obéir aux suggestions de l'envie ou des passions politiciennes, s'est en somme accordée dans l'éloge des chœurs d'*Iphigénie*. Je demande qu'on n'oublie pas les stances dont la beauté me paraît plus émouvante encore. Mais surtout, je supplie les admirateurs du poète de ne point prendre l'habitude de louanger seulement des parties, des morceaux de l'œuvre. Tant qu'ils n'auront pas pris conscience de la beauté d'ensemble de la tragédie, et tant qu'ils n'auront pas communiqué autour d'eux leur sentiment, il leur restera un grand devoir à remplir envers la mémoire de Jean Moréas.

APPENDICE XVI

Théâtre romantique

tome II, page 301

Gilbert n'a point recherché les occasions de parler du théâtre romantique. Il faut croire qu'il s'y ennuyait. Il est certain pourtant que l'importance du sujet, la valeur de l'enseignement critique à donner sur ce point l'auraient un jour attiré. Quoi qu'il en soit, voici le peu qu'il a dit de la production dramatique de cette époque. Quant aux principes, il s'en est expliqué partout.

On me permettra de noter qu'il avait fini par gagner un peu plus d'amitié pour Musset qu'il n'en avouait à la date des pages qu'on va lire. Et à ce moment même, il voulait qu'on excusât « la brièveté forcée » et « les traits par trop gros », disait-il, de son jugement. — E. M.

I

SUR ALEXANDRE DUMAS

Antony

La reprise d'*Antony* à la Comédie-Française est une heureuse idée, qui devrait être répétée pour beaucoup d'autres chefs-d'œuvre déchus, c'est-à-dire pour toute pièce ayant marqué une date dans l'histoire de notre théâtre. Non qu'il

faille réduire notre première scène au rang de musée ou de conservatoire ; mais, de temps à autre, il serait bon d'interrompre la prescription en faveur de vieux ouvrages qui ne peuvent jamais être tout à fait morts, et, pour leur épargner justement le destin mélancolique des curiosités de vitrine ou de bibliothèque, de les tirer à la lumière de la rampe, où s'éprouverait leur reste de vie. Car ce n'est pas dans un esprit de dérision et de sarcasme qu'il convient d'aller entendre ces vieilleries, mais avec la curiosité, au contraire, de surprendre le secret de leurs applaudissements éteints. Rien de ce qui sut une fois toucher des hommes assemblés, peut-il devenir indifférent au critique ?

On sait que la première représentation d'*Antony*, le 3 mai 1831, à la Porte Saint-Martin, fut, à un an d'intervalle, la répétition de la première d'*Hernani*. Les classiques avaient accepté le rendez-vous des romantiques et, comme de juste, leur faux idéal succomba une fois encore. *Hernani* avait fait descendre la tragédie au tombeau, du moins le croyait-on ; *Antony* « tomba » la comédie classique. Vous vous doutez bien que l'extrême débilité de la défense contribua pour une part au succès de l'attaque. Tout de même, il fallait bien que Dumas, pour vaincre, opposât quelque chose à rien. C'est ce quelque chose qui nous intrigue aujourd'hui.

Avertissons tout de suite qu'à propos d'*Antony*, ouvrage de second ordre et de vulgarisation, il convient, comme à propos de beaucoup de productions de cette époque, de distinguer entre le romantisme-principe et le romantisme-école. Le romantisme fut un ferment philosophique, social, littéraire, dont l'analyse et aussi bien l'exécration seraient ici hors de propos. Mais il fut encore un parti, une école qui, très vite, exploita des procédés et, plus encore que le succès de certaines formules, rechercha celui de quelques noms qui faisaient drapeau. Ainsi *Antony* fut une bataille entre des hommes plutôt qu'entre des idées ; et l'on ne s'étonnera pas que nous nous indignions modérément des sophismes, déjà banalisés à l'époque, dont cet ouvrage est rempli. A la faveur de quelques succès antérieurs et du

trouble complice des esprits, ce genre de pièces était destiné simplement à conquérir les frontières excentriques du public, ces espaces vagues qui commencent où finit le véritable royaume de l'Intelligence, et qui, presque sans coup férir, agrandissent, en un instant et démesurément, l'empire de l'idée qui s'est d'abord rendue maîtresse des centres de l'opinion.

Mais, sauf le pacte apparent de Dumas avec les romantiques, *Antony* ne serait rien autre qu'une amusante gageure d'auteur dramatique échauffé. Dans ses souvenirs et dans sa préface, Dumas nous apprend qu'il était, à l'époque d'*Antony*, très amoureux de Mme X et qu'il lui paraissait infiniment désagréable que cette dame eût été l'épouse de M. X. Cette idée et les images qu'elle comporte refroidissaient ses transports et comme, en ce temps-là, la jeunesse était pleine de Byron et que Dumas, tempérament solide, un peu épais et pesamment équilibré, avait l'imagination d'autant plus folle que le cœur était plus froid et lent et perdait très vite de vue sa compagne, notre homme, en bon élève qui répète la leçon, ne conçut en esprit aucun autre soulagement à sa contrariété que l'assassinat de la dame de ses rêves : supprimant l'objet, il supprimait la peine.

> Malheur ! Car une voix qui n'a rien de la terre
> M'a dit : « Pour ton bonheur, c'est sa mort qu'il te faut ! »
> Et cette voix m'a fait comprendre le mystère
> Et du meurtre et de l'échafaud...

Puis comme son cerveau tout seul avait la fièvre, il laissa la dame accomplir ses jours et écrivit *Antony*.

Antony est donc une pièce tout entière construite pour son dénouement, pour le meurtre des cinq dernières secondes. Et parce que les rapports sentimentaux des personnages sont au début ce qu'ils resteront jusqu'à la fin, *Antony* n'est pas une pièce psychologique. Ce n'est pas non plus, quoi qu'il y paraisse, une pièce d'action. En fait d'acte, il n'y a, en définitive, que le coup de poignard d'Antony au dernier tableau. Et Dumas définit lui-même son ouvrage « une scène d'amour en cinq actes, un développement pur et

simple de passion, jouée par deux personnages entre quatre paravents, sans action et sans mouvement ».

L'auteur s'est donc trouvé dans la nécessité de suppléer par des développements parasitiques à l'insuffisance de sa matière. Et il a employé cinq actes à nous faire attendre son coup de poignard. Comment cela ?

En amenant ses personnages, par d'habiles transitions, au paroxysme de la jalousie et de l'amour, qui, par exemple, porte Oreste au crime ? Non pas, mais en endoctrinant le public. Ce n'est pas sur la scène, c'est dans l'esprit même du spectateur qu'il transporte le dialogue, ou plutôt le colloque. Sa pièce est un monument d'absurdité et d'incohérence, si on la juge d'après les bonnes règles de l'art dramatique. Elle devient claire si on la comprend comme un long plaidoyer, en faveur de quoi ? Des thèses sociales ou littéraires qui y sont défendues ? — Que non point, elles ne servent que de prétexte. Mais en faveur du dénouement bizarre qu'il s'est piqué d'imposer au crédule spectateur.

Il fait d'Antony un enfant trouvé, paria de la société, bien moins pour se donner licence d'injurier la convention sociale, que pour rejeter le drame et nos dociles imaginations en dehors de la réalité et s'arroger ainsi le droit de nous offrir un exemplaire d'une humanité mystérieuse et terrible. Si sincèrement il avait tenu à son paradoxe anti-social, croyez-vous qu'il se fût aussitôt amusé à le détruire ? Car, enfin, si Adèle refuse net de s'enfuir avec Antony, c'est que la crainte la retient, elle tremble que son déshonneur ne retombe sur sa fille. La convention sociale sert donc ici à prévenir un malheur. Et l'on s'avise alors que le malheur d'Antony pourrait ne pas tenir à l'existence de pareilles conventions ; mais la faute en remontait à ses auteurs qu'elles n'impressionnèrent pas encore suffisamment. Il y a donc bien contradiction, mais seulement dans la forme. Car, sourdement, les deux idées concourent au même but : l'une et l'autre avancent le dénouement.

De même, tantôt Dumas invoque l'inéluctable fatalité et tantôt il explique les événements par le hasard le plus purement accidentel. Mais soyez sûr que dans les deux cas sa thèse sert à dompter quelque résistance du public.

On pourrait multiplier les exemples. Ainsi la fameuse conférence littéraire, qu'il intercale en plein quatrième acte, persuadez-vous bien que ce n'est rien autre qu'un morceau de circonstance.

Reste le drame de passion, dit le « jeune poète » d'Hervilly, et ici une autre difficulté se présente. L'histoire nous lègue des faits, ils nous appartiennent par droit d'héritage, ils sont incontestables, ils sont au poète : il exhume les hommes d'autrefois, les revêt de leurs costumes, les agite de leurs passions, qu'il augmente ou diminue selon le point où il veut porter le dramatique. Mais, que nous essayions, nous, au milieu de notre société moderne, sous notre frac gauche et écourté, de montrer à nu le cœur de l'homme, on ne le reconnaîtra pas... La ressemblance entre le héros et le parterre sera trop grande, l'analogie trop intime ; le spectateur qui suivra chez l'acteur le développement de la passion voudra l'arrêter là où elle se serait arrêtée chez lui, si elle dépasse sa faculté de sentir ou d'exprimer à lui ; il ne la comprendra plus, il dira : « C'est faux ; moi, je n'éprouve pas ainsi ; quand la femme que j'aime me trompe, je souffre sans doute... oui... quelque temps. Mais je ne la poignarde ni ne meurs, et la preuve, c'est que me voilà. » Puis les cris à l'exagération, au mélodrame, couvrant les applaudissements de ces quelques hommes qui, plus heureusement ou plus malheureusement organisés que les autres, sentent que les passions sont les mêmes au XVe qu'au XIXe siècle, et que le cœur bat d'un sang aussi chaud sous un frac de drap que sous un corcelet d'acier...

Certes, la théorie serait intéressante si elle eût été le point de départ d'une littérature nouvelle et que l'on pût faire remonter, par exemple, à *Antony* la comédie dramatique moderne. Il n'en est rien malheureusement. Dès octobre 1831, Dumas faisait représenter à l'Odéon *Charles VII chez les grands vassaux*, « tragédie en cinq actes » en vers, dont la préface se termine ainsi : « On m'a reproché d'avoir pris le dénouement d'*Andromaque*. J'ai déjà dit que j'avais voulu faire une œuvre classique ; pour ce, il me fallait imiter un écrivain classique ; Racine se trouvait là : autant valait, je crois, pour modèle choisir lui qu'un autre. » C'était assez marquer son indifférence en matière de principes dramatiques. Et le même Dumas n'avait-il pas, en guise de préface à son *Napoléon Bonaparte*, rédigé cette profession de foi

très véridique : « Je n'admets pas, en littérature, de système ; je ne suis pas d'école ; je n'arbore pas de bannière. Amuser et intéresser, voilà les seules règles, je ne veux pas dire que je suive, mais que j'admette. » Il reste donc, pour la conférence littéraire d'*Antony*, une dernière explication, qui risque d'être la bonne : relisez le morceau et voyez si ce n'est pas une précaution oratoire pour faire admettre au public un dénouement un peu fort.

« Amuser et intéresser », on chercherait en vain une meilleure définition du père Dumas. Ce fut un grand amuseur. Et il faut reconnaître, en effet, que, dès l'instant qu'on a pris le parti d'écouter *Antony* comme un divertissement, peu de pièces paraissent plus mouvementées, plus fertiles en coups de théâtre, d'une trame plus diversifiée, et en même temps plus rapides, plus haletantes. L'exposition notamment est un modèle d'horreur naïve et de préparations transparentes. Dumas s'amuse à bousculer son public après l'avoir averti une demi-heure d'avance. Il modèle sa matière d'une main un peu grosse et rude, mais experte et surtout preste. Il était de la bonne école de Scribe. Et si ce n'est pas de grand art, du moins est-ce l'œuvre d'un habile maçon. Tout y sert, et roule sur un pivot unique et fait son effet.

— Et puis, l'année d'*Antony*, c'est une date, mais non pas celle que vous pensez. On a lu le manifeste par quoi Dumas semblait annoncer au monde l'évangile d'un romanesque, d'un élément dramatique tout moderne : la clameur romantique lui fit écho. Or, cette même année 1831 vit paraître un roman qui « faisait ce que l'autre disait », *le Rouge et le noir*, de Stendhal. Pour les contemporains, l'événement ce fut *Antony*. Et il n'y a pas à s'indigner.

Seulement on ne regrette pas de vivre en 1912.

II

SUR ALFRED DE MUSSET

tome II, page 62

La « Saison Alfred de Musset » avait inscrit à son dernier programme deux des comédies du poète, aujourd'hui exclues, du répertoire officiel. *A quoi rêvent les jeunes filles*, composé en 1832, dut attendre, sauf erreur, une trentaine d'années sa représentation, et *la Nuit vénitienne*, la première comédie que Musset ait écrite pour la scène, ne fut à peu près pas jouée depuis son échec de 1830, à la suite duquel le poète croyait devoir confesser que le « théâtre n'était pas son affaire ».

La Nuit vénitienne

Il faut avouer que la *Nuit vénitienne* est une assez mauvaise chose. Toute la pièce est écrite pour une tirade unique, dont la lecture même ne parvient pas à dissiper l'obscurité et que j'avoue ne pas encore entendre parfaitement. Ces ratiocinations sentimentales, ces explications qui ne réussissent qu'à compliquer et embarrassent le personnage dans je ne sais quelle métaphysique métaphorique, au détriment de l'expression directe, vive et personnelle des sentiments, tout cela constitue une manière de dialogue ou de conférence que l'auteur engage avec son public, cependant qu'il laisse ses acteurs se morfondre.

A quoi rêvent les jeunes filles

Chose curieuse, il y a plus de qualités scéniques dans *A quoi rêvent les jeunes filles*, qui ne fut pas destiné à la scène, mais que Musset composa, deux ans plus tard, sur le thème d'une aventure personnelle. Deux sœurs rencontrées par lui, au Mans, pendant un séjour chez un sien parent, avaient fait sur son esprit une impression assez forte pour l'embarrasser de choisir entre elles. Telle est aussi la perplexité de Silvio.

Et cette incertitude sentimentale, qui rêve confusément d'un vague idéal de douceur, de tendresse, de pureté et cherche dans l'objet aimé moins un être qu'un type, cette espèce d'infirmité, que Musset était bien près de prendre pour le comble de la sensibilité, appartient en commun à presque tous ses héros. Cependant, elle ne réussit nulle part à charmer mieux que dans cette comédie de jeunesse : tant de fraîcheur et de poétique ironie, partout semée et souvent fleurissante, prévient la réflexion pour ne laisser opérer et ne nous rendre sensibles qu'à la grâce, au bel air, à l'esprit enfin qu'on y respire. Ce n'est peut-être pas du meilleur théâtre, mais c'est de très jolie poésie dialoguée. Et puis, ce dédoublement du personnage de Musset en Silvio et en duc Laërte, c'est-à-dire en amoureux transi et en roué romanesque, était bien la plus spirituelle invention qui pût incarner les deux faces de son âme, non sans quelque intention, peut-être, d'innocent persiflage. Comme Silvio est indécis entre les deux sœurs, et comme Musset balançait lui-même entre les deux pôles de son esprit, nous hésiterions aussi à prononcer si le poète mit plus d'ironie que de complaisance pour soi-même, dans cette comédie de ses vingt ans : car tel était l'équilibre de ses dons, à l'âge où l'on craint, il est vrai, de choisir pour n'être pas privé.

Carmosine

Des entreprises comme la « Saison Alfred de Musset » ne méritent que des encouragements. Du moment que le Théâtre-Français manque à sa destination, il faut bien que des entreprises privées se substituent à l'institution d'État pour la représentation intégrale de nos meilleurs œuvres de théâtre. — Samedi dernier donc, la Saison de la Porte-Saint Martin donnait *Carmosine*, qui eut le grand bonheur d'être présentée au public par Jules Lemaitre. Sans discuter si *Carmosine* est ou non la meilleure des comédies de Musset, on peut la juger l'une des toutes premières pour l'intérêt, parce que la pensée du poète s'y explique avec une netteté qui montre ensemble ses qualités et ses défauts. En outre, elle

appartient à la série des comédies à dénouement heureux, formant comme la réplique de *On ne badine pas avec l'amour*, qui est de la série triste et d'autant plus agaçant (s'il faut le dire) : Musset, au théâtre, quand il prend le ton tragique, ne m'entraîne ni ne me convainc. Au contraire, ses comédies facilement optimistes, comme *le Chandelier*, *Il ne faut jurer de rien*, et *Carmosine*, rachètent la religiosité de l'amour, dont il ne se délivre jamais, par je ne sais quelle souriante ironie qui garde à l'ouvrage son ton de fantaisie espiègle.

Ce n'est pas pourtant qu'il n'y ait dans *Carmosine* beaucoup de sérieux, de philosophie, voire de dévotieuse religion de l'amour. Cette jeune Sicilienne qui se meurt d'amour pour son roi et au secours de qui Musset appelle d'abord le chanteur Minuccio, c'est-à-dire l'auteur lui-même, puis la reine, puis le roi, incarne cet amour idéal et tout spirituel qu'il faut bien appeler, après Maurras, l'amour de l'amour, sauf que les personnages de Musset éprouvent avec sincérité ce sentiment que les amants de Venise trouvèrent d'abord dans leur cervelle. Et le dénouement de *Carmosine* me plaît surtout parce qu'il prouve, avec une franchise dont j'admire l'inconscience, l'indifférence à l'objet qui caractérise cette sorte de maladie. Carmosine aime don Pèdre, et tout doucement, les bons médecins que j'ai nommés opèrent cette cure de détourner sur le jeune et amoureux Périllo le mortel sentiment que l'enfant a voué à son roi comme à une divinité lointaine. Et cette substitution amoureuse est pratiquée sans trop de mal, parce qu'il arrive aux héros de Musset de vivre en fermant les yeux et de se coudoyer sans se voir comme en pleine brume. *Carmosine* accuse avec audace cette étrange conception de la vie et de l'amour ; et ce qui en fait le charme, c'est l'air de chevalerie et de poésie qu'on y respire, c'est je ne sais quoi d'insaisissable, d'impalpable et d'ineffable qui forme l'atmosphère des comédies d'Alfred de Musset. Mais dans cette atmosphère et sous ce ciel nuancé et troublant comme une belle soie, les êtres qui s'agitent sont-ils animés du souffle de la vie ? Jouissent-ils d'une existence individuelle ? Entretiennent-ils entre eux des relations ? Conversent-ils, s'abordent-ils, s'attaquent-ils ? Je ne le crois pas.

La plupart oublient d'avoir une vie propre : c'est le poète qui parle par eux. Enfin, pour tout résumer d'un mot, il y a, dans ce théâtre, plus de sentimentalité, c'est-à-dire d'effusion vague uniformément répandue, que de véritable passion. C'en est assurément la qualité. C'en est peut-être aussi le défaut. Car, sans doute, Carmosine est une charmante figure de femme, et volontiers la croirait-on passionnée ; mais la facilité avec laquelle elle accepte de reporter sur Perillo son culte pour un idéal très vaguement entrevu et à peu près impersonnel, cette conversion brusque, que le poète a cru charger de signification et à quoi il tenait peut-être plus qu'à tout, détruit toute idée de passion, s'il faut bien refuser ce nom à un état de langueur ou de rêverie qui, dans l'impossibilité de se satisfaire de rien, s'accommode indifféremment de différents objets. Et, sans doute, ce dernier trait est bien vu ; il appartient à l'humaine nature et mérite le respect ; mais ce qui gâte tout, c'est de vouloir sanctifier cet état maladif et de n'en parler qu'avec une superstitieuse gravité et du tremblement dans la voix.

APPENDICE XVII

Remarques sur la Critique dramatique

Les pages qui suivent achèveront de montrer quelle haute idée Gilbert se fait du théâtre et de la critique dramatique. La scène contemporaine présente à ses yeux deux époques tranchées ; dans les volumes qu'il préparait, il aurait sûrement tiré grand parti de cette distinction. — E. M.

M. HENRI BIDOU

Le feuilleton théâtral du *Journal des Débats* s'est toujours mis hors de pair. J.-J. Weiss, Jules Lemaitre, Emile Faguet obtenaient sur Sarcey par exemple la palme d'une distinction réservée au talent et à un goût plus pur, et conservaient à la vieille maison des Bertin, auprès de cette partie du public que le sort des Lettres ne fait pas nécessairement ricaner, son renom de civilité et de politesse d'esprit.

De J.-J. Weiss à Faguet, il y avait pourtant bien des différences, celles des tempéraments, celles non moins importantes des époques. — Quand il prit possession du rez-de-chaussée fameux, M. Henry Bidou signifia très vite qu'il était également attentif à la diversité des temps. Je m'explique. Du temps que Jules Lemaitre tenait son feuilleton, un certain état d'âme, que j'appellerai héroïque, était alors permis à la critique, qui aujourd'hui paraîtrait complètement exempt de sincérité. C'était immédiatement après Augier, Dumas et Becque, au moment du Théâtre Libre, à l'époque brillante

des Lavedan, des Hervieu, des Donnay, des Guinon, des Lemaitre. Alors le théâtre, si l'on peut dire, était en possession de sa propre confiance; il sentait ses forces; il visait hardiment. Temps propice pour la critique qui bénéficiait de cette gloire, qu'elle publiait, et rencontrait le succès dans la joie universelle.

Aujourd'hui, les conditions ne sont plus les mêmes; nous escomptons bien encore des œuvres isolées; mais le théâtre lui-même, en tant que fonction sociale, est en pleine liquidation : nécessité pour les feuilletonistes de parler bas et de se recueillir, mais difficulté pour la haute critique de garder ce timbre timide sans trop comprimer ses dons généreux.

Une innovation intéressante a servi à M. Henry Bidou à résoudre ce problème : il observe en tout sujet une stricte exactitude documentaire qui donne à ses chroniques un air supérieur de dilettantisme souriant, en même temps qu'un parfum de bonnes humanités; et je trouve cela d'un très grand sens.

M. Henry Bidou voit naître chaque semaine une couple ou deux de pauvretés sans nom dont il a l'obligation d'entretenir son public. Embarrassante conjoncture et perplexité bien concevable; voici comme il s'en tire. Le critique des *Débats* s'est avisé que, par ces temps de disgrâce, l'asile de l'honnête homme n'est plus au théâtre, mais qu'il se trouve dans les livres. *Inveni portum*, doit-il penser à son tour lorsque, à propos d'une tragédie de M. Alfred Mortier, il peut glaner sur les rayons de sa bibliothèque les éléments d'un vigoureux portrait du dictateur Sylla, ou, à l'occasion d'un dépeçage récent du *Faust* de Gœthe, mettre à contribution ses connaissances de polyglotte et faire de l'exégèse. Ainsi M. Henry Bidou épie dans l'actualité théâtrale l'occasion de sérieux déduits, et il les saisit avec tout l'empressement d'une curiosité et d'un goût trop souvent mis au régime.

Mais ces chevauchées n'ont pas toujours lieu; elles sont même une rareté, et trop souvent il faut s'en tenir à l'analyse de *la Femme seule* ou bien de *l'Exilée* (vraiment ces titres ne vous disent rien?). Alors l'imagination et la critique ne savent plus où se prendre : c'est l'aridité même; que faire? Le critique des *Débats* s'est arrêté à une formule, la modes-

tie même, où j'ai toutes les peines du monde à m'empêcher de surprendre parfois comme une intention de moquerie légère. Sauf de temps en temps une remarque brève sur le genre de l'ouvrage, M. Bidou se tient alors, en effet, au récit de l'action, avec toutes ses circonstances ; il rédige un bulletin où se trouvent relatés les jeux de scène, les paroles, les mouvements des acteurs, leurs intonations, leurs expressions, leurs attitudes et jusqu'à leurs costumes, où tout enfin est noté avec la même précision que je ne voudrais pas taxer d'indifférence, mais qui peut ne pas toujours correspondre, c'est évident, au plaisir même du spectacle et à sa qualité. Dans un style châtié, très ferme et d'excellente race, il prépare ainsi des documents pour l'historien de l'avenir ; il tient le registre de la scène contemporaine ; c'est un neveu des frères Parfaict, dirais-je, doublé d'un ironiste bien muni de lettres.

Et, sans doute, M. Henry Bidou prend tant de plaisir à conter parce qu'il est un conteur hors ligne ; mais aussi le critique des *Débats* a appris dans l'histoire que les chefs-d'œuvre s'expliquent, en grande partie, par la foule des écrits secondaires. « Imaginez, dit-il, que l'on veuille enseigner l'anatomie du cheval par la biographie des gagnants du grand prix : voilà à peu près comme on enseigne l'histoire littéraire. » Or ce temps n'est pas fécond en gagnants, je veux dire en chefs-d'œuvre ; aussi M. Bidou établit-il le répertoire détaillé des œuvres de second rang, en vue, suggère-t-il, de contribuer à l'explication du prochain chef-d'œuvre, s'il se produit ; pour expliquer sa non-venue, si nous sommes condamnés à l'attendre toujours.

Maintenant, est-ce que la minutie même du compte rendu, est-ce que cette importance *phénoménale* concédée aux plus microscopiques détails d'œuvres souvent dénuées, est-ce que ce travail à la loupe n'accuse pas un dessein de critique indirecte ? Appliquerait-on à des pièces de rien ces méthodes que leur patience méticuleuse égale à ces seuls ouvrages illustres dont aucune circonstance ne peut paraître vile, sans une arrière-pensée de dérision ? Je prie le lecteur de répondre. Pour moi, M. Henry Bidou me paraît un machinateur habile qui engloutit et perd dans l'ampleur du décor et la majesté de l'appareil historique des sujets qu'il juge peu

dignes, afin de donner par là comme l'impression physique du vide qui caractérise l'état présent du théâtre : simple jeu de scène, plus spirituel et plus éloquent mille fois qu'une discussion en règle, — discussion qui serait superflue, honneur qui paraîtrait immérité pour des ouvrages dont rien ne doit rester souvent que notre grand rire intérieur.

APPENDICE XVIII

La bataille navale

tome II, page 132.

Je cite un document qui a bien son intérêt propre puisqu'il révèle l'âme du Japon militaire et naval. Je m'y arrête surtout parce qu'il a été un jour choisi par Gilbert.

Je me rappelle nos communes rêveries sur ce tableau de la guerre moderne. Nous avons vu depuis d'autres textes : celui-ci annonçait dès lors la figure nouvelle des combats. La relation de la bataille de Tsushima par l'enseigne de vaisseau Ichigawa Keiji a paru dans la Revue des Français, *en mai 1913.*

Vous admirerez, comme faisait mon ami, les signaux qui portent à travers l'espace la parole de l'homme et sa volonté, ces forteresses balancées sur les eaux, ce fer projetant la mort encore plus loin, ce matériel nouveau et ces sentiments éternels.

Images de la guerre, quel pressentiment... — E. M.

LE PREMIER COUP DE CANON DE TSUSHIMA

Le jour de Tsushima, le *Nisshin*, portant le pavillon du vice-amiral Misu, était en queue. Au cours du combat, l'escadre japonaise ayant effectué une tête à queue, le *Nisshin* se trouva devenir le guide, et le tir des Russes, qui s'était concentré sur le *Mikasa* au début de l'action, passa automatiquement sur le *Nisshin* ; cette particularité explique le grand nombre relatif de coups qui atteignirent ces deux bateaux en leur causant de graves avaries.

Rien n'est émouvant comme cette prise de contact, cette lente étreinte des deux escadres dont l'une va couler l'autre à pic.

Ce matin-là, le *Shinano Maru*, en grand'garde, distingua le premier les silhouettes ennemies ; il lança à l'*Itsukushima*, le bateau-amiral de notre division d'éclairage, le signal : « L'ennemi en vue » ; l'*Itsukushima* le transmit aussitôt au *Mikasa*, qui portait le commandant en chef ; il n'était pas 5 heures du matin quand tous les appareils récepteurs de T. S. F. de l'escadre reçurent simultanément la communication ; les combattants dormaient encore, une brume légère couvrait la mer, tout le bateau brillait, humide de la rosée qui ruisselait comme une véritable pluie.

Un deuxième signal arrivait du *Shinano* : « L'ennemi semble vouloir prendre le chenal à l'est de Tsushima » ; puis, sans interruption, il faisait connaître les dispositions de l'ennemi.

A 7 h. 5, c'est l'*Izumi* qui transmet : « L'ennemi compte plus de 5 bateaux ; à 7 heures, route au Nord-Est. »

Ah ! mon vieil *Izumi*, te voilà devenu l'œil et l'oreille de notre escadre, vas-tu découvrir le gros de l'ennemi ? D'ailleurs, il continue : « L'ennemi compte plus de 11 bateaux, le *Zemtchoug* en tête, 2 bâtiments-hôpitaux en queue. »

A 9 h. 50, il signale : « L'ennemi comprend 5 cuirassés, 3 croiseurs de 2e classe, et par ailleurs plus de 8 canonnières ; le total est supérieur à 23 unités, la brume empêche de bien discerner. »

Puis encore : « Force ennemie : 15 ; — type *Borodino*, 4 : *Ossliabia*, *Sissoï*, *Navarin*, *Admiral Nakimoff* à l'aile gauche ; — type *Admiral Seniavine*, 3 : *Imperator Alexandre III*, *Oleg*, *Aurora* ; — les types *Zemtchoug* en avant-garde ; les croiseurs auxiliaires suivent derrière. »...

Il est 11 h. 45, notre audacieux *Izumi* télégraphie encore : « A 11 h. 30, l'avant-garde de l'ennemi est à environ 12 milles dans le nord-ouest de l'île Wakamiya, route au nord-est. »

Puis les messages de tous les grand'gardes se mêlent à qui arrivera le premier...

Enfin l'instant critique. Le bateau-amiral donne à l'*Itsukushima* l'ordre : « Les 5e et 6e divisions attaqueront la queue de l'ennemi. » L'*Itsukushima* donne le signal : « Que chacun chasse son poste. » Il est 2 heures, c'est de cet instant que s'engage la plus grande des batailles navales

modernes, celle dont a dépendu, pour le Japon, « le salut de l'empire ».

Quand ils attendaient le combat, qu'avaient fait les équipages ? D'abord ils avaient jeté à la mer tout le charbon en excédent, puis :

... sans laisser un instant de répit, les ordres se succèdent : « L'équipage aux postes de lavage — au lavage du pont supérieur — au lavage de tous les ponts — à laver l'extérieur. — A l'entretien des pièces. — A l'entretien des fusils. — Aux postes de propreté. — Prendre les dispositions d'appareillage — appareillez. — A prendre les dispositions de combat »... En temps de paix, il eût été impossible de faire tous ces mouvements avant le repas du matin ; mais ce qui les a tous rendus possibles sans le moindre arrêt, c'est le grand battement de l'âme japonaise.

Enfin après tout cela, on donna le signal du repos. « L'équipage à se laver, on peut fumer », et bientôt : « A disposer le déjeuner, déjeuner. » Il était 9 h. 1/2 passée, et pour fêter ce joyeux départ au combat on distribua du riz sans mélange.

Après ce repas, comme il y avait encore quelques heures avant que l'ennemi arrivât à la ligne que nous avions fixée, on mit l'équipage au repos, et beaucoup se laissèrent aller au sommeil qui suit une grande fatigue. La plupart des hommes avaient jeté des nattes sur les obus répartis à l'arrière des pièces à l'armement desquels ils appartenaient et dormaient dessus. En parcourant les batteries, je voyais ce spectacle et ne pouvais contenir mon admiration ; inconsciemment, je répétais : « Oui, c'est la victoire ! »

Du côté des chefs :

On avait réuni au carré tous les officiers et sous-officiers, et le commandant les accueillit en disant : « Nous escomptons la victoire ; buvons le *saké* que l'empereur nous a offert, et que ce dîner soit en même temps un appel au triomphe et nos adieux devant la mort » ; et tous ensemble nous poussâmes trois *Banzaï* pour l'empereur, pour la marine et pour notre bateau.

Je descendis ensuite revêtir une tunique blanche que ma sœur m'avait envoyée de Tokio pour fêter ma nomination d'aspirant (on avait teint dessus les armes de la famille, des ailes de faucon opposées), et je m'attachai une pancarte portant : « Aspirant Ichigawa Keiji, mort au combat le 27e jour du 5e mois de la 38e année de

Meiji, 23 ans », puis je versai sur ma chemise tout un flacon de violette que j'avais reçu par le même envoi, je la passai et j'endossai mon nouvel uniforme tout flambant neuf; je plaçai ma dague à la ceinture, puis chaussai des *tabi* à semelles de caoutchouc, je mis des guêtres, et enfouissant tout au fond de ma poche mon sac de *mamori*, j'attachai en écharpe une bande de crêpon gris qui venait encore de ma sœur et que je portais en ceinture à chaque combat; de l'autre côté je mis mes jumelles; enfin je suspendis à mon cou les photographies de mes deux camarades.

Mes préparatifs étaient terminés.

Bientôt le branle-bas de combat remplit l'air de sa sonnerie et se répandit sur la mer. L'équipage bondit de tous côtés, chacun se rendant à son poste, et en moitié moins de temps qu'il n'était prévu, tout était près convenablement.

Enfin la bataille s'engage :

Un signal venait de monter au mât du *Mikasa*. Sitôt interprété par l'officier de quart, le commandant le faisait porter à l'officier en second; le visage de celui-ci s'éclairait à vue d'œil en lisant et il l'annonça en souriant :

« Le commandant en chef à tous : le sort de l'Empire est dans ce combat, que chacun déploie encore davantage son courage », puis commandant :

— « Aux postes de combat. »

En même temps la sonnerie du combat retentit dans tout le bateau, et tous les hommes de l'équipage, en même temps, comme se dispersent les petits d'une araignée, regagnèrent précipitamment leurs postes.

C'est de cet instant que commença ce sanglant combat où Japon et Russie luttèrent jusqu'à la mort sur la scène de thuya que le monde entourait.

Stimulé par ce chant de guerre approprié au lieu et au moment, l'esprit enflammé des hommes bouillonnait encore plus, et puis il y avait encore ce signal qui se transmettra lumineux jusqu'aux dernières générations, quand bien même on aurait voulu ne pas déployer encore plus de courage, l'aurait-on pu ?...

Le son aigu des transmissions d'ordre annonçait d'instant en instant : « Bateau n° 1 de la ligne ennemie la plus rapprochée ! 10 milles... 9 milles... 8 milles... 6 milles... »

A mesure que la distance diminuait, le bruit du canon ennemi se faisait de plus en plus violent.

— « Obus de rupture. — Chargez ! Sur la tête de l'escadre ennemie, bateau amiral, 7 milles, FEU ! »

APPENDICE XIX

L'intérêt des prolétaires

tome I, pages 138 & suiv.

Il était enseigné aux peuples d'Occident que les prolétaires n'étaient pas intéressés à la défense de leur pays, par la raison que n'y possédant rien, sa fortune, bonne ou mauvaise, leur devenait indifférente.

Certains propagateurs de cette idée, dont on a peine aujourd'hui à se figurer le crédit, et les gens qu'elle désarmait, conseillaient encore le patriotisme, la Patrie n'étant pas toute dans les intérêts matériels et son être moral valant d'être librement aimé, préféré et servi. Mais qui donc songeait à rappeler, grand lieu commun de l'histoire, que les plus pauvres souffrent davantage de l'invasion ennemie ? Il arrivait même que celui-là n'osât pas développer toute sa pensée, retenu soit par l'obligation d'exprimer en premier lieu une hypothèse trop cruelle, soit par le prestige des conventions, préjugés et chimères qui prétendaient limiter dans le monde moderne les rigueurs d'une guerre éventuelle.

Quelles ont été, pour les plus pauvres précisément, les rigueurs de celle qui éclata au mois d'août 1914, pourra-t-on l'oublier jamais? Il faudrait n'avoir pas vu passer le lamentable cortège des fugitifs. Véhicules de hasard traînés par des bêtes harassées, où gisaient sur la paille les restes d'une famille sans chef et sans pain : quelle pitié ! Les plus misérables allaient à pied, séparés des êtres de leur sang, désespérés, les mains vides, n'ayant plus rien à eux que les vêtements de leur corps et, il est vrai, leur courage et la liberté. — Dans l'appel qu'ils ont adressé, en décembre 1916, aux ouvriers des pays alliés ou neutres, les ouvriers belges ont appris au monde comment, déportés et condamnés au travail forcé au profit de l'ennemi, ils avaient perdu même ce dernier bien. — E. M.

APPENDICE XX

René-Marc Ferry

tome I, page 408, & tome II, page 149

J'extrais ce qui suit de l'hommage à René-Marc Ferry que la Revue Critique des idées *publia au lendemain de sa mort, dans son numéro du 10 décembre 1912. — E. M.*

MINERVA

Préparer la renaissance du goût, c'était là le but de Ferry en fondant *Minerva*. Il voulait seconder de toutes ses forces le mouvement naissant que déjà saluait Maurras dans l'*Invocation à Minerve* qui parut au premier numéro de la revue :

« Vois, nous relisons tes poètes. Ronsard, Racine, La Fontaine, Molière reparaissent à nos chevets. Comme nous reprenons le chemin de Versailles ! Sans dédaigner les jeunes merveilles du gothique, nous rendons à la colonnade unique, à celle du Louvre, son rang. Notre Poussin commence d'être relevé de l'oubli. Lorsque nous parlons du grand siècle, nous ne saurions pas ajouter, comme Michelet autrefois : « c'est le XVIIIe siècle » et, bien que nous n'ayons rejeté aucune vraie gloire, nous savons quelle est la plus belle. »

C'est par de telles paroles que s'ouvrait la carrière de *Minerva*, et Ferry l'avait voulu, qui était allé chercher Maurras. Avec un clair jugement, il voyait à la fois l'œuvre à faire et celui qui était désigné pour l'accomplir. Quel sens de la destinée des lettres françaises que de pouvoir mettre en avant parmi ses collaborateurs les noms de Barrès et de Bourget, et de publier en articles l'*Avenir de l'Intelligence*, le plus noble des écrits de Maurras, je veux dire celui où il a montré au plus haut point le souci de sa fonction d'écrivain, et qui est peut-être son chef-d'œuvre.

Minerva, « revue des lettres et des arts », qui avait pris pour nom celui de la déesse antique de la Sagesse, présentait à ses lecteurs tout ce qui est propre à la culture humaine. Les études de spécialistes de l'histoire, de l'archéologie, de la musique étaient conçues en ce sens ; et ses rédacteurs étaient choisis parmi les compétences universellement reconnues, comme aussi parmi les talents naissants où déjà s'affirmait une maîtrise. En musique, elle eut Vincent d'Indy, Gaston Carraud, Paul Dukas. Alfred et Maurice Croiset y publièrent des études sur la Grèce antique. L'archéologie et l'histoire de l'art étaient représentées par Camille Enlart, Louis Dimier et André Fontaine. Sous le titre charmant des *Rives du passé*, « rives verdoyantes que l'histoire diligente ne cesse de faire refleurir », Frantz Funck-Brentano publiait régulièrement une chronique historique, tandis qu'Albert Sorel, Gebhart, Arthur Chuquet donnaient à la revue des études d'histoire. C'est là que parut l'article si remarqué du général Bonnal sur la méthode dans les hautes études militaires en Allemagne et en France. *Les Amants de Venise* de Maurras, *la Peur de vivre* d'Henri Bordeaux, la *Mort de Venise* de Barrès furent d'abord publiés en articles dans *Minerva*, à côté de pages de Bourget sur les deux Taine et sur Balzac sociologue. André Beaunier parlait des théâtres et de la vie de Paris ; et déjà Jacques Bainville déployait ses qualités brillantes de critique et de moraliste. Enfin elle avait des poètes tels que Charles Le Goffic, Frédéric Plessis et Lionel des Rieux.

A côté de tous ces écrivains, dont plusieurs étaient ses amis personnels, Ferry volontairement s'effaçait. Toute la vie de cet exquis lettré fut ainsi modeste à l'excès. Et c'est dans des notes anonymes ou signées du pseudonyme de Clayeures qu'il faut chercher les pages charmantes, trop rares, qu'il donna à sa revue.

Les pessimistes ont dit que *Minerva* était trop belle pour vivre. Du moins son échec et sa disparition auront trop durement illustré la thèse de l'*Avenir de l'Intelligence*. Cette revue où, on peut le dire, était réunie l'élite de l'intelligence française, ne put durer faute de ces forces d'argent que détient maintenant l'étranger de l'intérieur. Du moins, elle aura été un élan donné au goût et à la culture française. Après sa disparition, pour nous, jeunes étudiants, *Minerva* restait un symbole et nous recherchions ses numéros avec la même ardeur que ceux de la *Revue encyclopédique Larousse* où parurent les articles de critique littéraire de Maurras.

Ainsi notre souvenir reconnaissant se reporte vers René-Marc Ferry, qui aura été, pour une grande part, l'ouvrier modeste mais conscient et ardent du renouveau français. — Jean LONGNON.

APPENDICE XXI

Le *Phalène*

tome II, page 344

I

ANALYSE ET COMMENTAIRE

Une jeune cosmopolite, d'origine slave, Thyra de Marliew, éprise de la vie, amoureuse d'elle-même, artiste, douée peut-être mais dont l'éducation commence à peine, au demeurant avide de gloire, apprend qu'une tuberculose incurable limite à cinq ou six années le temps qu'il lui reste à vivre : le verdict de la science ne laisse aucun espoir, il est formel. En cette âme exaltée, un effondrement ne peut manquer de se produire et on annonce que ce sera le drame.

Beau sujet, à vrai dire, parce qu'il incite à la méditation : l'homme qui va mourir voit et juge la vie comme de l'au-delà. « La condition du dialogue c'est la sincérité des personnages. Or, l'heure de la mort est la plus sincère de toutes. » (Renan.) Mais où peut être le drame ?

J'admets qu'une action où la vie humaine est en cause excite toujours la curiosité ; le spectacle de la mort ne peut non plus manquer de frapper l'homme. Mais pour avoir sa grandeur, n'a-t-il pas besoin, je le demande, d'être réel ? La mort est notre plus tragique minute, et celle qui par avance ennoblit tous nos jours ; n'est-ce pas un peu une profanation d'en jouer comme d'un divertissement ? Et puisque enfin la

plupart du temps l'homme ignore son heure et que même cette ignorance règle sa vie, ce caractère exceptionnel ou plutôt invérifiable n'est-il pas de nature à empêcher l'intérêt ? Nul de nous ne peut dire avec certitude ce qu'il ferait à supposer qu'il connût son échéance ; à cette incertitude doit correspondre, il me semble, un doute touchant la vérité des actes des personnages[1]. De tels problèmes risquent donc toujours de paraître des jeux d'esprit, déplacés comme tels, blasphémant en quelque sorte le sérieux de la vie et de la mort. Sans doute quand une pensée élevée, quand une haute philosophie vient paraphraser l'action, alors cet inconvénient peut disparaître et l'effet pénible cesser ; le public ou plutôt le lecteur voit dans l'argument un artifice de spéculation et il ne pense en réalité qu'à la spéculation : c'est pourquoi le drame philosophique, sur ce sujet-là, se supporte. Mais le drame tout court, avec la mort en spectacle, comme spectacle, sera toujours une chose affreuse et insupportable à nos nerfs. J'en veux pour preuve les murmures de l'autre jour.

Que voulez-vous ? On n'aime pas s'enfermer trois heures durant, dans une salle, pour assister aux excentricités d'une poitrinaire qui se sait perdue. Car voici ce qu'on nous a fait voir : la jeune Thyra est fiancée à un prince italien qu'elle aime, qui l'aime, quand, un certain jour, elle se fait renseigner sur son état et apprend qu'elle n'en a plus que pour cinq ans. Alors elle abandonne son art, car en cinq ans elle n'a pas le temps de se faire un nom, et d'autre part l'idée de son imminente déchéance physique, qui lui fait vouer à son corps un culte peut-être excessif (jusqu'à lui suggérer d'étranges baisers à son miroir), la détermine à rompre avec son fiancé dont elle ne supporterait pas la pitié et à qui elle veut épargner des douleurs. C'est donc fait pour elle de son double beau rêve : l'art et l'amour. Mais comme dernier recours, ne lui reste-t-il pas la jouissance et toutes les sensations ? Aussi son parti est vite pris : elle se rend, à moitié

1. M. Bataille a révélé [voir la note p. 349, tome II] que l'histoire de son héroïne était vraie et il a prétendu par là triompher de certaines accusations d'invraisemblance. Équivoque grossière, si, comme le dit le poète, la vérité et la vraisemblance sont deux choses.

nue, au Moulin-Rouge, à un bal d'artistes, danse en public, s'enivre et se donne au premier éphèbe qui lui plaît. Rentrée chez elle, elle trouve son fiancé, qui l'avait suivie ; elle lui apprend sa maladie et finalement, sacrifiant l'amour au désir, se donne à lui également.

Nous les retrouvons, deux ans après, au bord de l'Adriatique, en promenade au milieu d'anciens tombeaux (car le décor, comme tous les moindres détails, souvent puérils, tâche à être évocateur).

Nous avions assisté précédemment à la mort de l'âme ; cet acte nous fera assister à la mort du désir. Thyra, que le prince délaisse, cherche à ranimer son amour mais voit que son amant évite son souffle de poitrinaire ; tout lui échappe.

Enfin, dernier acte, à l'issue d'une espèce de fête décadente où elle a réuni différents personnages représentant des époques de sa vie déjà presque écoulée, elle montre à tous une dernière fois son corps qu'elle chérissait et qu'elle voudrait sauver de l'oubli, puis après avoir inutilement imploré du prince une entrevue d'adieu, elle se tue par le poison.

Il serait difficile d'énumérer ici tous les détails choquants, pénibles ou absurdes dont M. Bataille a agrémenté cette fable si lourdement triste et auxquels il doit tenir, le malheureux, plus qu'à la lumière du jour. Aussi bien le dessein importe ici surtout.

M. Bataille a voulu, mon Dieu, tout bonnement halluciner le spectateur par la hantise d'images funèbres, gageons que l'idée lui aura paru d'un artiste. D'ailleurs, comme il se rendait peut-être compte que, pour paraître grande, la mort a besoin d'être vraie, il a associé à l'action des ombres qu'on identifie sans peine : Marie Bashkirtsef, l'impératrice Élisabeth d'Autriche, Oscar Wilde, et si le respect qu'on doit surtout à la mémoire des deux premières ne peut que souffrir de l'indiscrétion avec laquelle on les embauche dans cette aventure suspecte, il ne reste pas moins que M. Bataille reconnaît par là même l'impossibilité d'obtenir de la seule fiction la véritable atmosphère funèbre ; il a fallu qu'un reflet au moins de la réalité passât.

Maintenant, tout cela, pour quel effet produit ? M. Henry

Bataille, qui paraît avoir de lui-même une opinion qui n'est pas désavantageuse, ne craint pas d'adresser à la presse des communications dans le genre de celle-ci :

Plus je vais, plus il m'apparaît que les moindres faits doivent avoir leur valeur allégorique ou symbolique ; ils doivent souligner de façon perpétuelle et intense les sursauts de l'âme, les positions de conscience ; on doit, par eux, agrandir les débats et atteindre les plus hauts sursauts intérieurs. L'âme qui s'exhale, la propagation de ses ondes sonores montant jusqu'à l'azur de Tristan, n'est pas et ne doit pas être l'apanage exclusif de la musique. Ceux-là qui n'ont pas porté leur âme en vain le savent bien s'ils ont senti, à de certains moments, sourdre en eux l'harmonie des passions, tout l'orchestre de leurs désirs tendus ou désespérés. Le héros qui meurt au combat, l'amant qui clame, la victime qui gémit, l'exilé qui se révolte, la solitude qui tend les bras, tous ont projeté, à un instant quelconque, l'écho lyrique de leur élan. Pour le traduire au théâtre, point n'est besoin de poésie artificielle ni de la métrique des vers. Au contraire, ce rythme voulu, cette fausse cadence qui engendre si facilement l'enflure et la rhétorique, ne sont que le poids mort de l'inspiration. Pas besoin même d'un vocabulaire bien riche. De pauvres mots, de pauvres mots ordinaires, mais soulevés par le rythme vrai, scandés par les mouvements générateurs de l'âme, c'est suffisant ! L'art dramatique ne doit pas renier sa forme première ; il ne peut pas mentir aux origines de l'Ode. Mais plus il va, plus il doit s'allier à la réalité ; soulever le spectateur de cette réalité stricte jusqu'à l'essor de l'Ode éternelle, ce sera le but des générations de demain. Je suis persuadé que, tout en faisant vrai, on peut atteindre à la valeur du chant et à la symphonie musicale.

Pourquoi, par exemple, en musique, le duo atteint-il les régions de l'infini lorsque c'est Tristan et Ysolde qui le chantent ? Pourquoi, au contraire, en poésie dramatique ou versifiée, le duo est-il généralement une chose insipide ou ennuyeuse ? C'est injuste, n'est-ce pas ?

L'honneur de notre siècle aura été de donner des ailes nouvelles à l'homme, de rendre possible son équilibre mathématique dans l'espace, nié par toutes les générations précédentes. Pourquoi la poésie, à son tour, n'aurait-elle pas, quelque jour, l'honneur d'atteindre à une pareille stabilité dans les espaces qui l'ont tant de fois déçue ?

Nous dirons plus simplement que la formule de M. Henry Bataille est la suivante : décomposer son action en moments

séparés, caractériser chaque moment par une sorte de tableau vivant ou d'instantané, par une attitude, crue expressive, juxtaposer ces tableaux et là-dessus répandre une musique de mots qui corresponde à des sensations de l'ordre voulu ; en d'autres termes, il s'agit de mettre les spectateurs en état de demi-conscience et d'agir sur leurs nerfs au moyen de mots évocateurs, d'attitudes, de groupements et d'éléments plus bruts encore, tels que les sons et les couleurs.

En somme donc, M. Bataille a, de son propre aveu, besoin pour réaliser son idée, des moyens d'expression qui n'appartiennent qu'à des arts autres que le sien. Le théâtre n'est pas fait pour évoquer ou suggérer des états d'âme : ses procédés interdisent ce « flou » que chérit l'auteur du *Phalène*. On ne comprend pas son besoin d'adopter la forme dramatique pour rendre de simples bruissements intérieurs : n'y a-t-il pas la musique, qui y est beaucoup plus propre ? « Pourquoi en musique le duo atteint-il les régions de l'infini lorsque c'est Tristan et Ysolde qui le chantent ? Pourquoi, au contraire, en poésie dramatique ou versifiée, le duo est-il généralement une chose insipide ou ennuyeuse ? C'est injuste, n'est-ce pas ? » M. Bataille se plaint que l'homme ait à sa disposition trop de formes d'art, il n'en voudrait qu'une seule, toujours la même, pour supprimer toute *injustice*. Que le monde serait gai s'il était permis à de pareils niveleurs fanatiques, que le monde serait donc gai s'il leur était donné de le réformer !

*
* *

Au fait, la tentative de M. Bataille (musique et tableaux vivants) n'est pas absolument nouvelle. On l'a déjà vue se produire au commencement du XIXe siècle, avec le mélodrame, qui, comme vous le savez, était originairement une alternance de dialogue parlé et de musique (pour guider et entretenir la sensibilité du public). Ce que M. Bataille appelle « le but des générations de demain » a donc déjà été le but, et aussi la pierre d'achoppement, de la génération qui nous a précédés il n'y a guère moins de cent ans. Seu-

lement, pour corser la gageure, l'auteur du *Phalène* demande cette fois aux sons articulés de remplir la fonction qu'on demandait alors à la musique de remplir. Sottise, mais qui conduit à quoi ? Au balbutiement, à une pénible décadence de l'art de faire parler des personnages; et c'est forcé. Du moment que l'idéal dramatique de l'auteur ou la loi du genre (opéra par exemple) comporte, soit une infériorité prétendue, soit une nécessaire subordination de ce qui est le drame proprement dit et le dialogue, il est fatal que cet élément décrié ou sacrifié soit réduit à des notations enfantines, comme c'est le cas pour les livrets d'opéra ou pour le répertoire de l'Ambigu, comme c'est souvent aussi le cas pour les pièces de notre auteur, dont trop de répliques iront réveiller des échos à la Tour de Nesle. Ce progrès que l'on revendique, cet enrichissement que l'on promet se réduisent donc en définitive à un appauvrissement réel, à une perte sèche pour l'art en général. Nul, après tout, n'est forcé de cultiver le poème dramatique mais, moins que personne, ceux qui le tiennent pour un art subalterne.

Il n'est pas prouvé d'ailleurs que si, au lieu de médire de cet art, les mêmes auteurs s'appliquaient à le perfectionner, dans son ordre et dans sa ligne, ils n'en tireraient pas des effets dont, ingénûment, ils le croient incapable et qu'ils préfèrent demander à d'autres arts ou à des succédanés bâtards de ceux-ci. Au théâtre, l'émotion, le pathétique, toutes ces répercussions intérieures que M. Bataille envie à la musique, ce ne sont pas les sons qui ont à les produire, il faut en faire son deuil ; mais *la situation* et elle seule ; et peut-être que si, cessant de chercher midi à quatorze heures et de faire l'augure, on s'attachait, une bonne fois, à traiter à fond et consciencieusement une situation donnée pour en exprimer toute l'émotion dramatique, peut-être l'effet que l'on réputait impossible se produirait, tout de même, d'une façon inattendue; je veux dire qu'on sentirait s'élever en soi une musique sourde et tumultueuse faisant écho aux paroles cohérentes, claires et coupantes émises du haut de la scène, et peut-être que dans toute la salle, partant de mille poitrines, l'auteur percevrait une symphonie humaine, pathétique, intraduisible, dont il pourrait s'enor-

gueillir d'être le chef d'orchestre, et qui transporterait ses sens dans des régions que je l'accuse de ne pas soupçonner. M. Bataille croit-il que lorsque Roxane prononce le célèbre *Sortez*, ou Hermione *Qui te l'a dit?*, lorsque Iphigénie se voue à la mort ou que Polyeucte récite les stances, croit-il qu'alors on n'entende pas, dans tout le théâtre, un accompagnement parfaitement perceptible? Sans doute l'effet, réellement produit, ne l'est pas par les mêmes moyens qu'à l'opéra, mais il n'y a qu'une âme malheureusement née pour s'affliger de cette sainte diversité des moyens de produire le beau.

Seulement voici le secret à pénétrer : si Racine, que M. Bataille aime à citer, par comparaison, à propos de lui-même, si Racine obtient, sans faire violence au génie du poème tragique, de ces prodigieux effets de sensibilité collective, c'est à force de clarté et d'intensité dans la situation et après avoir travaillé, manié et retourné celle-ci sous toutes ses faces. Par la rigueur et la précision il met en quelque sorte ses personnages et son public à vif : alors ses moindres touches résonnent en nous instantanément et avec force; mais il lui faut ce sérieux travail préparatoire pour nous disposer à recevoir l'ébranlement qu'il nous destine et à y correspondre par une émotion véritablement harmonieuse. Ou bien direz-vous que le rythme de ce flux intérieur qu'il ouvre en nous, il n'en soit pas l'auteur et le modérateur?

Par contre, les airs de flûte funèbre de M. Henry Bataille n'ont pas toujours avec l'action le rapport qu'on y voudrait, et j'en suis à me demander s'il ne s'en fût pas parfaitement dispensé avec une action plus cohérente, mieux liée, enfin plus dramatique. Est-ce que tous ces motifs, variations et autres broderies musicales ne cacheraient pas tout simplement des vices de construction et y a-t-il autre chose dans le cas de M. Bataille qu'un mauvais ouvrier injuriant ses outils?

Car en somme qu'est-ce qu'il a voulu montrer? La folie, le détraquement que provoque l'approche de la mort? Peut-être, mais en réalité il montre tout autre chose : Thyra, dans un instant de folie, a sacrifié l'amour au désir, mais c'est l'amour qu'elle ne cesse de poursuivre à travers tout. Au

moment encore de mourir, comme le spectre d'Oscar Wilde résume la vie par le désir : « Non, reprend-elle, il y a l'amour... » Et c'est parce que l'amour lui manque, c'est parce que son prince italien la fuit, qu'elle se donne la mort. Mais pourquoi son amant l'évite-t-il ? Parce qu'il craint son souffle de malade. Thyra meurt donc d'une conséquence, indirecte mais certaine, de sa maladie de poitrine ; elle n'est pas un phalène, mais encore et toujours une pauvre poitrinaire, que la vie rejette tous les jours un peu plus ; sa fin n'est pas du tout l'effet de sa terreur de la mort, ni de ses manquements à la chasteté. Supposez-la mariée le plus légitimement du monde et découvrant son mal après les noces. Supposez-la même vierge mais incapable de vivre sans amour, la même catastrophe se produira dans tous les cas et elle mourra, toujours en définitive, d'être poitrinaire. Entre ce dénouement et le point de départ (vertige sensuel à la vue de la mort), je ne vois donc pas le rapport de conséquence nécessaire, puisque avec une autre donnée initiale le même dénouement se serait imposé pareillement. Peut-être donc eût-il convenu d'introduire dans tout cela un peu d'ordre et de raison, et plutôt que de se mettre en quête d'impossibles acrobaties symphoniques, faire tout bonnement disparaître les discordances du sujet.

*
* *

Pour conclure, je dirai que la protestation du public et des journaux me paraît avoir eu doublement raison : en morale et en art. Du moment en effet que le dénouement où l'auteur voulait en venir n'exigeait pas les excentricités qui le précèdent, il faut considérer celles-ci comme étant de luxe pur et pour le plaisir : et l'on est en droit de rechercher dans l'auteur un goût, qui est affligeant, pour ce genre de scandale, mais l'on n'est pas moins fondé à lui représenter qu'avec un peu plus de conscience artistique il aurait fort bien pu se passer de ces hors-d'œuvre, dont la qualité ressort assez de tout ce qui en a été dit ci-dessus.

P. S. — Ayant prononcé le nom de Marie Bashkirtsef, nous croyons devoir reproduire ici la lettre que la mère de l'artiste disparue a adressée à l'auteur du *Phalène* :

Nice, 1er novembre 1913.

Monsieur,

Tous les journaux de Paris m'apportent le compte rendu de votre pièce, et la plupart mêlent au nom de votre héroïne le nom de ma fille bien-aimée, Marie Bashkirtsef. De loin, je ne puis apprécier moi-même la véracité de ce rapprochement. Il me paraît impossible d'ores et déjà, que vous ayez voulu, de près ou de loin, assimiler votre personnage au caractère de Marie Bashkirtsef.

Ma fille, pendant sa trop courte vie, fut, à l'opposé même de votre personnage, la jeune fille dans toute son acception, dans sa fraîcheur, dans sa grâce, sa tendresse altière. Vous comprendrez, monsieur, mon émotion en voyant le nom de la chère disparue soumis à des confusions qui ne peuvent être pour moi qu'extrêmement douloureuses.

Il n'est pas possible que vous ayez voulu vous-même cette confusion, qui me désole, et que je serais heureuse de voir détruire, afin que ceux qui l'ont osée reconnaissent qu'ils se sont trompés et qu'ils vous ont prêté à tort des intentions qui n'étaient ni dans votre ouvrage ni dans votre esprit.

Recevez, monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

M. Bashkirtsef.

M. Bataille a répondu que son intention n'avait pas été de provoquer la confusion dont se plaint Mme Bashkirtsef : on le croit sans peine ; n'est-ce pas assez d'en avoir réellement été la cause ? A la vérité, M. Bataille reconnaît avoir « emprunté à Marie Bashkirtsef quelques traits admirables et caractéristiques sur le démon de la gloire ou l'Ange de la Mort ». « Le parallèle s'impose évidemment, écrit-il, mais les moins érudits ne peuvent aller jusqu'à la confusion. » « Ce parallèle » est-il très différent du « rapprochement » dont s'est alarmée la piété d'une mère ? Je laisse au public d'en décider. En tout cas, le respect n'eût-il pas justement consisté à éviter à tout prix que le nom de Marie Bashkirtsef pût être prononcé à propos de cette histoire malpropre ? Est-il, d'ailleurs, beaucoup plus élégant d'avoir également évoqué dans une telle pièce l'image de l'impératrice d'Autriche ? Enfin, est-il plus correct, pour se disculper à l'égard de Marie Bashkirtsef, de mettre en cause une autre jeune fille, qui, du fait de quitter volontairement la vie, avait, il semble, réclamé assez haut la paix pour sa mémoire ? Et suffit-il, pour réparer tout cela, de porter sur une tombe « quelques tiges d'automne » ? — P. G.

II

EN MARGE DE L'HUMANITÉ

*Tandis que Pierre Gilbert donnait à l'*Action française *sa chronique dramatique, André du Fresnois rédigeait à la* Revue Critique des idées *ses notes de théâtre. En attendant que l'œuvre de ce dernier recueillie un jour permette d'admirer par comparaison les talents des deux jeunes écrivains, on voudra déjà relire du même regard ce qu'ils disaient du* Phalène. *Il est d'ailleurs bien que les derniers mots de cette note d'André du Fresnois soient aussi les derniers de ce recueil.*

Vous les répéterez. — E. M.

J'ai horreur du paradoxe, et l'esprit de contradiction n'est pas mon fait. Je n'essaierai donc pas de défendre contre l'opinion unanime de la critique la dernière production de M. Henry Bataille, *le Phalène*. Aussi bien n'en ai-je aucune envie. Mais comment se défendre d'un peu de mauvaise humeur, en voyant les pontifes de la critique découvrir aujourd'hui la fausseté et tous les vices du théâtre de cet auteur ? Une épingle suffirait à exterminer ce malheureux papillon, le clouant à son rang dans la collection, rayon des monstres; pourquoi l'écraser aujourd'hui d'une pierre énorme ? Vraiment, vous aviez entendu *la Vierge folle* et *les Flambeaux* sans deviner où aboutiraient toutes ces belles choses ? Ah ! ça, pourquoi vous paie-t-on ?

Il est vrai qu'il y a les aveugles volontaires. M. Abel Hermant en est un. Ne commençait-il pas l'autre jour son article sur *le Phalène* par quelques considérations d'où il ressortait que les néo-classiques, quoique adversaires du romantisme, nourrissaient une tendresse sans égale pour M. Henry Bataille. Et M. Abel Hermant accusait les néo-classiques de contradiction. Nous demandons à connaître ces néo-classiques dont parle M. Abel Hermant. Cet homme enclin à la raillerie a dû être victime à son tour de quelques mystificateurs. S'il veut prendre la peine de consulter les publications de ces incohérents néo-classiques, il s'apercevra que M. Henry Bataille n'y fut jamais sacré génie, et que l'on y expliquait assez exactement pour quelles raisons son art doit être réputé puéril, prétentieux, et plus saugrenu encore que malsain. Il y trouvera d'ailleurs nombre d'utiles rensei-

gnements. C'est ainsi que le jour, qui ne saurait tarder, où l'irrésistible renaissance du goût français contraindra des critiques plus ou moins asservis à constater que, si le théâtre de M. Bataille n'est pas grand'chose, celui de M. Bernstein est immédiatement au-dessous du rien, ce jour-là, dis-je, M. Abel Hermant pourra reconnaître que tel fut toujours le sentiment des néo-classiques. Mais M. Abel Hermant le reconnaîtra-t-il ?

Il a été trop parlé du *Phalène* dans les journaux pour qu'il soit besoin d'en rappeler l'intrigue. Le sujet, encore que banal, pouvait fournir un drame intéressant. Étant donné qu'une jeune fille riche, belle, artiste, sait qu'elle a cinq ans à vivre, comment va-t-elle employer ce temps compté ? M. Henry Bataille est un poète lyrique. On s'en aperçoit bien vite. Son héroïne veut se brûler à toutes les flammes de la terre, — on dit aussi : se crucifier sur la beauté, je crois. — C'est pourquoi, vêtue en actrice de petit théâtre, elle va au bal des Quatz-Arts, et se prostitue à un passant.

Après ces événements, que nous apprenons au deuxième acte, il semble que l'on doive tirer l'échelle (que ne tire-t-on aussi le rideau !). Il n'en est rien. Nous ne sommes pas à bout de sublimités, et Mlle Thyra de Marliew (c'est du hongrois) nous entraîne devant des paysages historiques. Là, nous entendons des paroles définitives, et M. Henry Bataille, qui décidément est un habile homme, trouve le moyen de rendre parfaitement ridicule une femme aussi spirituelle que Mme Moreno. Nous entendons aussi du latin, agréablement fleuri de solécismes, M. Henry Bataille ayant trop de génie pour prendre souci d'avoir de la grammaire. Nous assistons à des danses parmi des tombes, et enfin, au quatrième acte, à un festin érotico-macabre. Je vous assure qu'à quinze ans, lecteur enthousiaste et furtif de *Quo vadis ?*, admirateur de Pétrone (pas le vrai, bien entendu), j'eusse trouvé tout cela très bien. A la fin du banquet, comme Rolla, Thyra se tue. Infortunée convive ! Heureux spectateurs !

Je ne me sens pas le courage de l'indignation. Dans plusieurs journaux, du reste, M. Joseph Prudhomme a dit tout ce qu'il fallait dire, avec une égale dignité, et sous les pseudonymes les plus divers il a dénoncé l'immoralité de l'œuvre de M. Bataille. Sur la foi de M. Joseph Prudhomme, son cornac ordinaire, le public s'est précipité au Vaudeville, et les recettes montèrent ; mais il en sortit déçu. *Le Phalène*, en effet, si l'on excepte quelques phrases qui forcent le rire par leur naïveté prétentieuse et rococo, à part quelques scènes où l'on évoque l'ombre d'un Paul de Kock qui serait morphinomane, *le Phalène* dégage un ennui insurmontable. Un spécialiste des maladies mentales y trouverait sans doute à glaner. Car les personnages se maintiennent avec une obstination méritoire, et sans défaillance,

en marge de l'humanité. Comment M. Henry Bataille a-t-il pu les suivre ? C'est son secret. Il y a là comme un « état second » que l'opium, l'absinthe ou le whisky me semblent incapables de produire. Mais ne parviendrait-on pas à le provoquer par la lecture méthodique et continue de certains poètes symbolistes ? N'importe. Nous voyons le résultat, et il est admirable. Jamais la logique de l'absurde ne trouva serviteur plus attentionné que M. Henry Bataille.

Il y a une part de satire dans *le Phalène*. Le malheur, c'est que l'on ne saisit point pour quelles raisons l'auteur déprise certains personnages et chérit les autres, car tous sont des fantoches également lamentables ou également divertissants. Un autre malheur, c'est que M. Henry Bataille n'a pas mis assez en valeur ce côté divertissant des personnages qu'il voulait moquer. Sa pièce manque d'esprit autant qu'il est possible. On n'imagine pas combien tout le monde, et d'abord l'auteur, se prend au sérieux là dedans !

Enfin, ce n'est pas un triomphe, pas du tout. Il y a trois ans, le public n'eût peut-être pas manifesté aussi nettement son opinion.

— Ne perdons pas courage.

André du Fresnois.

TABLES

TABLE DES AUTEURS CITÉS

ET

DES PRINCIPAUX NOMS DE PERSONNES

Les acteurs contemporains et les directeurs de théâtre nommés dans le tome II sont réunis à la fin de la présente table.

A

ADAM (Paul), t. I, 471.
AGATHON, t. I, 352 à 366.
AGUESSEAU (d'), t. I, 141.
AGUZAN (Jean d'), t. II, 172.
ALEMBERT (d'), t. I, 133, 134.
ALEXANDRE le Grand, t. I, 140.
ALGAROTTI, t. I, 10.
ALPHONSE XIII d'Espagne, t. I, 283; t. II, 106, 382.
ANAXAGORE, t. I, 390.
ANNE de Bretagne, t. I, 383.
ANNUNZIO (Gabriel d'), t. I, 316, 317; t. II, 294.
ANTHELME (Paul), t. II, 130 à 133.
ANTONELLI (Cardinal), t. I, 442.
ARENBERG (Prince d'), t. I, 5.
ARC (Jeanne d'), t. II, 238, 402.
ARGENS (Marquis d'), t. I, 10.
ARISTOPHANE, t. II, 133.
ARISTOTE, t. I, 236, 238, 275, 277, 280, 505; t. II, 403.
ARNAULD (Le Grand), t. II, 252.
ARNOUX (Alexandre), t. II, 306 *note*.
ARNYVELDE (André), t. I, 197, 224 *note*.
ARTOIS (Comte d'), t. I, 10.
ATHIS (Alfred Natanson, dit), t. I, 197, 214.
AUGIER (Emile), t. II, 434.
AULNOY (Madame d'), t. II, 408 à 410.
AUZANET, t. II, 178 à 179.
AVENTINO, t. I, 452 *et suiv.*

B

BAINVILLE (Jacques), t. I, 314 à 332; t. II, 444.
BAYREUTH (Margrave de), t. I, 17.
BALZAC, t. I, 113, 152, 154, 156, 157, 160, 161, 212, 304; t. II, 301, 444.
BARBEY D'AUREVILLY, t. I, 406.

BARDE (André), t. II, 106 à 107.
BARON, t. I, 142.
BARTHOU (Louis), t. I, 462.
BARRÈS (Maurice), t. I, 294, 334 à 340, 346, 348, 357, 358, 366, 390 à 392, 429 à 432, 459 à 464, 519 ; t. II, 239, 278, 389 *note* 2, 443, 444.
BARTHOLOMÉ (Paul-Albert), t. II, 388.
BASHKIRTSEF (Marie), t. II, 447, 453.
BATAILLE (Henry), t. II, 230 à 237, 278, 287, 290, 344 à 355, 445 à 456.
BAUDELAIRE (Charles), t. II, 306 *note*.
BAYARD (Alfred), t. I, 401.
BAYLE (Pierre), t. II, 409.
BAZAILLAS (Albert), t. I, 346, 349.
BEAUMONT (Pauline de), t. I, 421.
BEAUNIER (André), t. II, 141 à 143, 444.
BECQUE (Henri), t. II, 306 *note*, 307, 308, 343, 434.
BELLONCI, t. I, 411.
BELOT (Adolphe), t. II, 146 à 151.
BENEDICT, t. II, 237.
BENIÈRE (Alfred), t. II, 196, 220 à 221.
BENOIST (Charles), t. I, p. 298.
BÉRANGER, t. I, 130.
BÉRARD, sous-secrétaire d'État, t. II, 392.
BERCHEM (Comte), t. I, 324 *et note*, 325.
BERNARD (Maître), t. I, 461.
BERNARD (Claude), t. I. 235.
BERNARD (Jean-Jacques), t. II, 107, 108.
BERNARD (Jean-Marc), t. II, 411.
BERNARD (Tristan), t. I, 197, 198, 199, 202, 204, 221 ; t. II, 107, 108, 130, 239 à 242, 306 *note*, 307, 308.
BERNARD (Marcus), t. II, 120.
BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, t. I, 73 à 102 ; t. II, 362.
BERNÈDE (Arthur), t. II, 201 à 205, 251.
BERNIS (Cardinal de), t. I, 444.
BERNSTEIN (Henry), t. I, 197, 198, 201 à 203, 213, 221, 222, 226 ; t. II, 83 à 89, 118, 198 à 201, 267 à 275, 287, 309 à 328, 336, 455.
BERR (Georges), t. I, 197 ; t. II, 217 à 220, 222.
BERR DE TURIQUE (Julien), t. I, 197 ; t. II, 190.
BERT (Paul), t. I, 435.
BERTAUT (Jules), t. II, 138 à 140, 250.
BERTHELOT (Marcelin), t. I, 334, 338 ; t. II, 230.
BERTIN (Les frères), t. II, 434.
BERTON (Pierre), t. II, 125 à 129.
BESNARD (Lucien), t. II, 222.
BEYERLEIN, t. II, 251.
BEYLE (Henri), voir *Stendhal*.
BIDAULT, procureur de la République, t. I, 460.
BIDOU (Henri), t. II, 434 à 437.
BINET (Alfred), t. II, 214.
BISMARCK (Prince de), t. I, 318 à 332, 514.
BISSON (Alexandre), t. II, 190.
BOCCACE, t. II, 418.
BODANSKI, t. II, 114.
BODIN (Jean), t. I, 236 *note*.
BOILEAU, t. I, 49 à 62 ; t. II, 32, 35, 111, 418.
BOINDIN (Nicolas), t. I, 136.

Boissard, voir *Léautaud*.
Boissy (Gabriel), t. II, 412.
Bonald (Louis de), t. I, 359; t. II, 389 *note* 2.
Bonaparte, voir *Napoléon*.
Bonnal (Général), t. II, 444.
Bordeaux (Henri), t. II, 400 à 401, 444.
Bornier (Henri de), t. II, 252 à 253.
Bossuet, t. I, 170, 174, 241 *note*, 312, 368; t. II, 395 à 398, 414, 418.
Boucher (François), t. I, 149.
Bouchinet (Alfred), t. II, 337.
Boufflers (Marquis de), t. I, 13.
Bouglé, t. I, 477 *et suiv.*, 481, 485.
Bourdet (Édouard), t. II, 114 à 116, 116.
Bourget (Paul), t. I, 112, 340; t. II, 77, 79, 137, 141 à 143, 254, 260, 389 *note*, 443, 444.
Bousquet (Jacques), t. II, 133 à 135.
Boutmy (Émile), t. I, 235.
Bramante, t. I, 384.
Bramson (Mme Karen), t. II, 104 à 106.
Bray (Comte), t. I, 322 *et suiv.*
Brazier (Nicolas), t. I, 401.
Brémond (Henri), t. II, 35.
Breton (Jules), t. I, 37.
Briand (Aristide), t. I, 296, 343, 462.
Brieux (Eugène), t. I, 400; t. II, 175, 205 à 206, 286.
Bruant (Aristide), t. II, 201 à 205.
Bruchard (Henry de), t. I, 405 à 407.
Bunsen, t. I, 394.
Busnach (W.), t. II, 191.
Bussy-Rabutin, t. II, 227.
Byron (Lord), t. II, 426.

C

Cabanis (Georges), t. I, 160.
Caillaux (Joseph), t. I, 460 *et suiv.*; t. II, 134.
Caillavet (de), t. I, 197; t. II, 198, 224 à 226, 287, 289.
Cain (Henri), t. II, 122 à 124.
Calderon de la Barca, t. II, 307.
Calmette (Gaston), t. I, 463.
Calvin, t. I, 37, 344, 501.
Cambo, député de Barcelone, t, II, 380 *note*.
Campanella, t. II, 376.
Canovas del Castillo, t. II, 381, 385 à 387.
Capus (Alfred), t. II, 93 et 94, 116 à 119, 222.
Carmouche (Pierre), t. I, 401.
Carpeaux (J.-B.), t. I, 37.
Carraud (Gaston), t. II, 444.
Carré (Michel), t. II, 106 et 107.
Cartoux (Paul), t. II, 171.
Castelar (Emilio), t. II, 385.
Castro (Guilhem de), t. I, 426.
Catherine de Russie, t. I, 7, 9, 11, 12, 16, 17; t. II, 363.
Caton (M. P.), t. I, 473.
Caton d'Utique, t. I, 394.
Cavour (Comte de), t. I, 514.
Challamel (Léon), t. II, 393 *note* 2.
Chambord (Comte de), t. I, 508 *et suiv.*
Chambure (Vicomte de), t. I, 465 à 467.

CHAMFORT, t. I, 138; t. II, 307.
CHAMPION (Edouard), t. I, 26 *note*, 157.
CHAMPION (Honoré), t. I, 425.
CHAPELAIN, t. II, 35.
CHAPELLE, t. II, 32, 111.
CHARCOT, t. II, 168.
CHARLES (Ernest), t. I, 342.
CHARLES (Étienne), t. I, 508 à 510.
CHARLES de Lorraine, t. I, 17.
CHARLES V, t. II, 403.
CHARLES VII, t. II, 403.
CHARLES VIII, t. I, 383.
CHARLOT (Marcel), t. I, 399.
CHARMAIN (Armand), t. II, 172.
CHARPENTIER (Charles), t. II, 393, *note* 2.
CHATEAUBRIAND, t. I, 93, 104, 124 à 132, 152, 161, 304, 357, 358, 419, 424, 515; t. II, 181, 301, 362.
CHATEAUBRIAND (Lucile de), t. I, 419 à 424.
CHATILLON (Mme de), t. II, 226 *et suiv.*
CHÊNEDOLLÉ (Charles-Julien-L. de), t. I, 419 *et suiv.*
CHÉNIER (André), t. I, 235.
CHUQUET (Arthur), t. II, 444.
CECCALDI, t. I, 461.
CLAUDEL (Paul), t. II, 294, 306 *note*, 307.
CLARETIE (Jules), t. II, 420 à 423.
CLAYEURES (R.-M. Ferry), t. II, 444.
CLEMENCEAU (Georges), t. I, 301, 479.
CLERC, t. II, 197.
CLERMONT (Camille), t. II, 166, 168 à 169, 266 et 267.
CLOUARD (Henri), t. II, 303 *note*, 389 *note*, 412.
COHEN, t. I, 197.
COIGNY (Marquise de), t. I, 12, 26 *note*; t. II, 359, 363.
COLBERT, t. I, 58.
COLIGNY (Amiral de), t. II, 368.
COLLÉ (Charles), t. II, 389 *note* 2.
COMMINES, t. I, 37.
COMTE (Auguste), t. I, 481, 490, 526; t. II, 80.
CONDÉ (Le Grand), t. I, 27, 34 *note*; t. II, 227.
CONDILLAC, t. I, 160.
CONDORCET, t. I, 37, 394; t. II, 18.
CONSTANT (Benjamin), t. I, 149.
COOLUS (Romain), t. I, 197, 198, 200, 203, 205, 210; t. II, 183 à 184.
COPPÉE (François), t. I, 37, 296.
COPPOLA, t. I, 411.
CORNEILLE, t. I, 169, 230, 427; t. II, 5 à 10, 21, 33, 34, 35, 111, 113, 168, 303, 304, 305, 339, 418, 451.
CORRADINI (Enrico), t. I, 411.
COURBET (Amiral), t. I, 37.
COURTELINE (Georges), t. I, 227; t. II, 293, 306 *note*, 307.
CRÉBILLON (le fils), t. I, 102.
CRÉMIEUX, t. II, 157 à 159.
CRITON, t. II, 56, 361 *et suiv.*
CROISET (Alfred), t. I, 267 à 282; t. II, 444.
CROISET (Maurice), t. I, 268; t. II, 444.
CROISSET (Francis de), t. I, 197, 198, 199; t. II, 97 à 100.
CROÏ (Vicomte de), t. II, 402 *note*, 404.
CUREL (François de), t. II, 255 à 260.
CUVILLIER, t. II, 106 et 107.

COPEAU (Jacques), t. II, 296 à 308.

D

DANCOURT, t. II, 408 *note*.
DANTON, t. I, 37.
DARGEL (Henri), t. II, 180.
DAUDET (Alphonse), t. II, 146 à 151.
DAUDET (Léon), t. I, 290 à 302.
DAVIS, t. II, 237.
DEARLY (Max), t. II, 163 et 164, 225.
DEBRAYE (Henri), t. I, 157, 454.
DELAVIGNE (Germain), t. I, 401.
DELORME (Hugues), t. II, 144 à 145.
DENIER (Maurice), t. II, 333 *note* 1.
DERYMON (Jean), t. II, 144 à 145.
DESCARTES, t. I, 242.
DESCHANEL (Paul), t. II, 226.
DESJARDINS (Paul), t. I, 362 *et suiv.*
DESMOULINS (Camille), t. I, 37.
DEVORE (Gaston), t. II, 77.
DIDEROT, t. I, 40, 133, 134, 136, 149; t. II, 407.
DIDOT (A.), t. I, 77.
DIDOT (Félicité), t. I, 76 à 86, 88 à 93, 95.
DIDOT (Pierre-François), t. I, 77.
DIEUDONNÉ (Robert), t. II, 163 à 164, 165.
DIMIER (Louis), t. II, 389, 444.
DIOGÈNE, t. I, 140.
DOERMANN, t. II, 237.
DONNAY (Maurice), t. I, 227; t. II, 110 à 113, 286, 289, 336, 435.
DORAT, t. I, 102.
DOSTOÏEVSKI (Fédor), t. II, 173.
DOUMIC (René), t. I, 50.
DOYLE (Conan), t. II, 90, 215.
DREYFUS (Alfred), t. I, 255 à 266, 306; t. II, 377, 379.
DRUMONT (Edouard), t. I, 294; t. II, 361.
DUCLOS (Charles PINOT), t. I, 133 à 150.
DUHAMEL (Georges), t. II, 213, 214.
DUKAS (Paul), t. II, 444.
DUMAINE (René), t. II, 412 *note*.
DUMAS (André), t. II, 89 et 90.
DUMAS (père), t. I, 37; t. II, 214, 424 à 429.
DUMAS (Alexandre), t. II, 206, 287, 289, 434.
DUMOULIN (Pierre), t. II, 391.
DUMOURIEZ (Général), t. I, 37.
DUPANLOUP (abbé), t. I, 104.
DUPIN (Jean-Henri), t. I, 401.
DUPLEIX, t. I, 37.
DURAS (Duchesse de), t. I, 124 à 132.
DUTRAIT-CROZON (Henri), t. I, 255 à 266.
DUVERNOIS (Henri), t. II, 172.

E

EISENHART (de), t. I, 323 *et suiv.*
ÉLISABETH d'Autriche, t. II, 447.
ENFANTIN (le Père), t. I, 394.
ENLART (Camille), t. II, 444.
EPICTÈTE, t. I, 391.
ÉPICURE, t. I, 368 *et note*.
ÉPINAY (Mme d'), t. I, 137, 144.
ERCKMANN-CHATRIAN, t. II, 407.
ESCHYLE, t. I, 390; t. II, 175, 306 *note*.

ESTERHAZY, t. I, 261.
ETTE (Mlle d'), t. I, 137.
EUGÈNE (Prince), t. I, 525.
EURIPIDE, t. I, 45 ; t. II, 60 *et suiv.*, 175 et 176, 210, 265, 294 *note*, 306 *note*.

F

FABRE, juge d'instruction, t. I, 460.
FAGNIEZ (Gustave), t. II, 303.
FAGUET (Émile), t. I, 269 *note*, 276 à 282, 301, 474 *et suiv.*, 481, 514 à 521 ; t. II, 434.
FAGUS, t. I, 156 *note*.
FAIDHERBE (Général), t. I, 37.
FALLIÈRES (Armand), t. I, 295 ; t. II, 391 *et suiv.*
FARAL, t. II, 178 à 179.
FARCY (Mme de), t. I, 421, 422.
FARRÈRE (Claude), t. I, 33 *note*.
FAUCHOIS (René), t. I, 45 *note* ; t. II, 15, 16, 411 à 419.
FAVART, t. II, 408 *note*.
FELD (Léo), t. II, 216 à 217.
FÉNELON, t. I, 88, 93, 161, 422 ; t. II, 376.
FERRER (Francisco), t. II, 379 *et suiv.*, 387.
FERRY (René-Marc), t. I, 408 à 410 ; t. II, 149, 443, 444.
FEUILLET (Octave), t. II, 88.
FERSEN (Axel de), t. I, 14.
FÉVAL (Paul), t. II, 293.
FÉVRIER (Henry), t. II, 122 à 124.
FEYDEAU (Georges), t. II, 145, 146, 176, 196 et 197, 287.
FIEL (Abbé), t. I, 442 *et suiv.*
FLACH (Jacques), t. I, 232 à 247.
FLAUBERT (Gustave), t. I, 103 à 123, 152 ; t. II, 301, 370 à 372.
FLERS (Robert de), t. II, 197, 198, 224 à 226, 287, 289.
FŒMINA, t. II, 56.
FONSEGRIVE, t. I, 394.
FONSON, t. II, 161.
FONTAINE (André), t. II, 444.
FOREST (Louis), t. I, 197.
FOUILLÉE (Alfred), t. I, 394, 496, 503.
FOUQUET, t. II, 227.
FOUQUIER-TINVILLE, t. II, 137.
FOUQUIÈRES (de), t. II, 146.
FRANCE (Anatole), t. I, 175 *note*, 264, 367 à 378, 419 ; t. II, 304, 375 à 377.
FRANCHEVILLE, t. II, 121 et 122, 251.
FRANCK (Henri), t. I, 355, 356.
FRAPPA (J.-J.), t. II, 159.
FRÉDÉRIC de Prusse, t. I, 9, 25 *et suiv.*
FRENZI (Giulio de), t. I, 411.
FRÉRET, t. I, 136.
FRESNOIS (André du), t. II, 344 *note*, 389 *note*, 411 ; 454 à 456.
FROISSART, t. I, 37.
FROUDE (J.-A.), t. I, 394.
FUNCK-BRENTANO, t. I, 447 *note*, 448 *et note* ; t. II, 444.
FUSTEL DE COULANGES, t. I, 236, 248, 250, 274, 384 *et suiv.*, 474.

G

GANDRAY, t. II, 197.
GARIN, t. II, 132.
GARNIER (Robert), t. II, 303.
GASSENDI, t. II, 42.
GASTÉ, t. I, 426.

GAUTHIER, t. I, 476.
GAVAULT (Paul), t. II, 81 à 82, 214, 217 à 220, 222.
GEBHART (Émile), t. II, 444.
GEEL (Henri), t. II, 393, *note* 2.
GEIBEL (Emmanuel de), t. I, 323.
GESVRES (Duc de), t. I, 448 *et suiv.*
GHÉON (Henri), t. II, 306 *note*, 307.
GIAFFERI (Paul), t. II, 172.
GIGNOUX (Régis), t. II, 133, 135, 136.
GIRARDIN (Marquis de), t. I, 386, 388.
GILBERT (Pierre), t. II, 412.
GŒTHE, t. I, 6, 514; t. II, 435.
GOHIER (Urbain), t. I, 226 : t. II, 315.
GOMPERZ (Théodore), t. I, 235, 242.
GONCOURT (les frères), t. I, 405 ; t. II, 130, 253.
GORANI (Joseph), t. I, 243.
GORCE (Pierre de la), t. I, 438.
GOURMONT (Rémy de), t. I, 475.
GOURNIER (Jean RUINAT de), t. I, 76 à 86, 88 à 93.
GRAGNON (Alfred), t. II, 177 à 178.
GRAMONT (Duc de), t. I, 437 *et suiv.*
GRASSET (Pierre), t. II, 160, 161.
GRAVELINE, t. II, 411.
GREUZE, t. I, 89, 99.
GRIMAREST, t. II, 40, 41.
GROSSMITH, t. II, 163, 164.
GUGENHEIM (Eugène), t. I, 197 ; t. II, 215.
GUICHES (Gustave), t. II, 276 à 285, 287.
GUILLOIS (Abbé Ambroise), t. I, 116.
GUINON (Albert), t. I, 156 *note*, 161 *note* ; t. II, 329 à 343, 353, 354, 435.
GUIST'HAU, t. I, 335 *et suiv.*
GUITON (Jean), t. I, 69 *note*, 71 ; t. II, 366 à 369.
GUITRY (Sacha), t. II, 109 et 110, 192 à 196, 287, 289, 291.
GUIZOT (François), t. I, 394.
GUY-GRAND (Georges), t. I, 510 à 513.
GUSTAVE III de Suède, t. I, 9, 442.
GYP (Comtesse de MIRABEAU-MARTEL), t. II, 302.

H

HACHETTE (Jeanne), t. I, 37.
HALÉVY (Daniel), t. I, 306, 307, 308.
HALÉVY (Ludovic), t. I, 197.
HAMON (Augustin et Henriette), t. II, 306 *note*.
HEGEL, t. I, 6, 394.
HEMLINGER (Marcel et Robert), t. II, 393 *note* 2.
HENNEQUIN (Maurice), t. II, 238.
HENRI IV, t. I, 395.
HENRIOT (Emile), t. I, 135 à 150.
HENRY (Commandant), t. I, 263.
HERDER (Jean Gottfried von), t. I, 394.
HERMANT (Abel), t. II, 77 *et note*, 454, 455.
HERVÉ (Gustave), t. I, 358.
HERVIEU (Paul), t. II, 207 à 213, 259, 285, 286, 287, 435.

HEUSCH (Lieutenant-général de), t. I, 25.
HEYWOOD (Thomas), t. II, 306 *note*.
HOHENLOHE (Prince de), t. I, 320 *et suiv.*
HOHENZOLLERN (Léopold de), t. I, 438, 439.
HOMÈRE, t. I, 391, 473; t. II, 154.
HORACE, t. I, 135, 519.
HOZIER (d'), t. I, 449.
HUGO (Victor), t. I, 45 *note*, 152, 304, 394, 471, 473; t. II, 83, 301, 362, 417, 425.

I

IBSEN (Henrick), t. II, 214, 294, 301, 306 *note*, 307.
INDY (Vincent d'), t. II, 444.
IGLESIAS (Pablo), t. I, 283 à 289.
IZOULET, t. I, 480 à 483.

J

JAMMES (Francis), t. II, 294.
JARRY (Alfred), t. II, 135.
JAUBERT, t. II, 175, 294 *note*.
JAURÈS (Jean), t. I, 292, 461, 462; t. II, 142.
JEAN II, t. II, 403.
JEHIN, t. II, 89.
JODELLE (Étienne), t. II, 303.
JOSEPH II d'Autriche, t. I, 8, 9, 11, 12; t. II, 363.
JOUBERT (Joseph), t. I, 128 *note*.
JUVÉNAL DES URSINS, t. II, 402 à 405.
JULLIAN (Camille), t. I, 232, 247 à 254.

K

KANT (Emmanuel), t. I, 6.
KEIJI (Ichigawa), t. II, 438.
KEIM (Albert), t. II, 177, 178.
KOCK (Paul de), t. II, 407, 455.
KOLB, t. II, 146.

L

LA BEAUMELLE (L.-A. de), t. I, 10.
LA BRUYÈRE, t. I, 50, 434 *et suiv.*; t. II, 307, *note 2*.
LAGY (François, comte de), t. II, 307, *note 2*.
LA DREVETIÈRE DE L'ISLE, t. II, 408 *note*.
LA FAYETTE (Mme de), t. I, 185 à 196, 416; t. II, 227.
LA FONTAINE, t. I, 49, 184, 519; t. II, 32, 35, 111, 361, 362, 418, 443.
LAGRANGE (Le Père), t. I, 431.
LAGRANGE (L'acteur), t. II, 40.
LAGRANGE (Henri), t. I, 303; t. II, 393 *note 2*, 413.
LAILIER, t. II, 251.
LA JEUNESSE (Ernest), t. I, 227 *note*; t, II, 327.
LALO (Pierre), t. II, 389 *note*.
LAMARCK, t. I, 37.
LAMARTINE, t. I, 304, 518.
LA METTRIE (Julien de), t. I, 10.
LANCASTRE (Henri de), t. II, 403.
LANCELOT (Claude), t. I, 36.
LANSON (Gustave), t. I, 76 *note*, 505 *et suiv.*; t. II, 52, 108, 402.

La Rochefoucauld, t. I, 138 ; t. II, 227, 307, *note 2*.
Lascaris (Théodore), t. II, 121, 306 *note*.
Lasserre (Pierre), t. I, 197, 267 à 282, 348 ; t. II. 138 *note*, 304 *note*, 389 *et note*.
La Tour (Quentin de), t. I, 142.
Lavedan (Henri), t. II, 245 à 260, 286, 435.
Lavisse (Ernest), t. I, 447 *et suiv*.
Lavoisier, t. I, 471.
Lavollée, t. I, 394.
Lazare (Bernard), t. I, 308.
Leautaud (Paul), t. II, 407.
Le Bœuf (Maréchal), t. I, 438.
Le Boulanger de Chalussay, t. II, 41.
Le Chapelier, t. I, 335, 501.
Leconte (Sébastien-Charles), t. II, 89 et 90.
Leconte de Lisle, t. II, 301.
Lefèvre-Pontalis (Germain), t. II, 403.
Le Goffic (Charles), t. II, 444.
Legouvé (Ernest), t. I, 400, 401.
Lehar (Franz), t. II, 114.
Leibnitz, t. I, 6.
Lemaitre (Jules), t. I, 30, 32, 35, 36, 39, 108, 124, 165 à 196, 197, 200, 203, 211, 225, 264, 340, 348, 500 ; t. II, 12, 32, 33, 36, 48, 190, 375 à 377, 389 *et note*, 413, 431, 434, 435.
Lemire (Abbé), t. I, 488.
Lenéru (Mlle), t. II, 72 à 76, 255, 259.
Lenormand, t. II, 173, 180 à 183.
Léon XIII, pape, t. I, 526.
Léon (Victor), t. II, 216 à 217.
Leroy (André), t. II, 171.
Leroux (Gaston), t. II, 90, 91.
Lerroux, t. II, 386.
Lescure (M. de), t. II, 409.
Lessing, t. I, 394.
Levaillant, t. II, 10.
Le Vasseur (Abbé), t. II, 34.
Liard (Louis), t. I, 35.
Ligne (Prince de), t. I, 5 à 29, 140, 388 *note*; t. II, 307 *note*, 359 à 363, 406.
Lille (Chevalier de), t. I, 9.
Loisy (Abbé), t. I, 232.
Longnon (Auguste), t. I, 68.
Longnon (Jean), t. I, 34 *note*, 447 *note*; t. II, 402 *note*, 443 et 444.
Longueville (Duchesse de), t. II, 227.
Lope de Vega, t. II, 307.
Lorde (André de), t. II, 120, 214.
Loret (Jean), t. II, 227.
Lorin, t. I, 495.
Loti (Pierre), t. I, 299; t. II, 130.
Louis II de Bavière, t. I, 314 à 332.
Louis XI, t. I, 141, 184, 383.
Louis XIII, t. I, 63 *et suiv.* ; t. II, 367 *et suiv*.
Louis XIV, t. I, 56, 58, 225, 316, 394, 447 *et suiv.* ; t. II, 363.
Louis XV, t. I, 137, 394, 447.
Louis XVI, t. I, 16, 394.
Louvet (Jean), t. II, 393 *note 2*.
Louys (Pierre), t. II, 107.
Lucien, t. I, 369.
Lucrèce, t. I, 375.
Lulli, t. II, 40, 113.
Luxembourg (Maréchal de), t. I, 42 *note*.

M

MAETERLINCK (Maurice), t. II, 44, 176, 214, 294.
MACHIAVEL, t. II, 405.
MAGRE (Maurice), t. II, 170 à 171.
MAIGNEN (Louis), t. II, 393 *note 2*.
MAINE (L'économiste), t. I, 434.
MAISTRE (Joseph de), t. I, 359, 501 ; t. II, 355.
MALET (Georges), t. I, 408.
MALHERBE, t. I, 57, 67 ; t. II, 362.
MALRIC, t. II, 393 *note 2*.
MALLARMÉ (Stéphane), t. II, 307 *note*.
MARAT. t. I, 245 ; t. II, 137.
MARCK, t. I, 294.
MARGUERITTE (Paul), t. I, 473.
MARIE-ANTOINETTE, t. I, 10, 14.
MARIE-THÉRÈSE d'Autriche, t. I, 12.
MARIVAUX, t. I, 230 ; t. II, 7, 46 à 58, 305, 331, 336, 408 *et note*, 409 *et suiv*.
MARMONTEL, t. I, 134, 137.
MARNI (J.), t. II, 337.
MAROT (Clément), t. I, 450.
MARS (Séverin), t. II, 166, 168, 169, 266 et 267.
MARSAN (Eugène), t. II, 388 à 393, 411 à 413.
MARTIN (Henri), t. I, 37.
MARX (Karl), t. I, 288.
MASSON-FORESTIER, t. I, 30 à 48 ; t. II, 364 et 365.
MAUPASSANT (Guy de), t. I, 112 ; t. II, 101 *et suiv.*, 172.
MAUPERTUIS (Moreau de), t. I, 10.
MAURA (Antoine), t. I, 283 à 289 ; t. II, 380 à 387.
MAUREL (P.-M.), t. II, 393 *note 2*.
MAURRAS (Charles), t. I, 104, 183, 235, 269 *note*, 285, 294, 302, 303 *note*, 304, 340, 352 à 366, 391, 411, 429, 526 ; t. II, 388, 389 *note*, 393, 402, 411, 432, 443, 444.
MAURY (Lucien), t. II, 306 *note*.
MEILHAC (Henri), t. II, 158.
MENDÈS (Catulle), t. I, 197, 198, 201, 206 *et suiv.*, 213, 214, 226 ; t. II, 315.
MENESVILLE (DUVEYRIER), t. I, 401.
MERCIER (Général), t. I, 259, 263.
MÉRIMÉE (Prosper), t. I, 517 ; t. II, 69, 301, 306 *note*.
MERLIS (Jacques de), t. II, 393 *note 2*.
MESNARD (Paul), t. II, 33, 40.
MEYER (Arthur), t. I, 406 ; t. II, 144.
MICHELET (Jules), t. I, 358, 506 ; t. II, 230, 443.
MICHELI, t. II, 394.
MIGNET (François), t. I, 394.
MILLERAND (Alexandre), t. II, 392.
MIRABEAU, t. I, 481.
MIRANDE (Yves), t. II, 69 à 72, 83.
MIRBEAU (Octave), t. I, 34 *note*.
MISTRAL (Frédéric), t. I, 61 *note*.
MISU (Amiral), t. II, 438.
MITHOUARD (Adrien), t. II, 418 *note*.
MOÏSE, t. II, 395 à 398.
MOLÉ, t. I, 128 *note*.
MOLIÈRE, t. I, 41, 113, 169, 212, 230, 399, 400, 519 ; t. II, 32, 35, 37 à 45, 46, 110 *et suiv.*, 134, 157, 164, 175,

176, 190, 193, 194, 221, 254, 306 *note*, 407, 408 *note*, 443.
MONIER (Raoul), t. II, 411, 414 à 419.
MONIS (Ernest), t. I, 460 *et suiv.*
MONTESQUIEU, t. I, 102, 133, 134, 232 à 247, 248, 264, 480.
MONTESQUIOU (Léon de), t. I, 437; t. II, 388, 389, 402.
MONTFORT (Eugène), t. I, 499.
MONTLUC (Blaise de), t. I, 406.
MONTMORENCY-BOUTTEVILLE, t. II, 226.
MONTREL, t. II, 82.
MORÉAS (Jean), t. II, 59 à 66, 121, 168, 294 *note*, 414, 420 à 423.
MORERI (Louis), t. II, 409.
MORET, t. II, 385.
MORICE (Charles), t. I, 488.
MORISS, t. II, 120.
MORTIER (Alfred), t. II, 435.
MORUS (Thomas), t. II, 376.
MOUEZY-EON (André), t. II, 178 à 179.
MULLER (Charles), t. II, 133, 135 à 136.
MUSSET (Alfred de), t. I, 127; t. II, 97, 224, 301, 306 *note*, 307, 408 *note*, 424, 430 à 433.
MYRIAM-HARRY (Mme), t. I, 33 *note*.

N

NAPOLÉON BONAPARTE, t. I, 17, 26, 27, 436, 455, 481, 482.
NAPOLÉON III, t. I, 329 *et suiv.*, 438 *et suiv.*
NAQUET (Auguste), t. I, 401.
NEMOURS (Duc de), t. II, 227.
NÉPOTY, t. II, 77 à 80.
NERRA (Foulques), t. I, 383.
NICCODEMI (Dario), t. II, 95 à 97.
NIETZSCHE (Frédéric), t. I, 514.
NOUSSANNE (Henri de), t. I, 227.
NICOLAS de Monténégro, t. II, 253.
NION (François de), t. II, 261 à 265.
NOZIÈRE, t. I, 197, 198, 211, 212; t. II, 101 à 104.
NUS (de), t. II, 152.

O

OFFENBACH (Jacques), t. II, 157 à 159.
OLLIVIER (Émile), t. I, 437 à 441.
ORLÉANS (Mgr le duc d'), t. I, 68 *note*.
OSTER (Abbé), t. I, 442 à 446.
OUDINOT (Camille), t. II, 186 à 189.

P

PAILLARD (René), t. II, 393 *note 2*.
PAINLEVÉ (P.-P.), t. I, 337, 341 *et suiv.*
PALLIER (Alfred), t. II, 149.
PALISSOT (Charles), t. I, 133.
PANIZZARDI, t. I, 259.
PARFAICT (Les frères), t. II, 436.
PARMENTIER, t. I, 37.
PARNY, t. I, 102.
PASCAL, t. I, 57, 255, 256, 291, 390, 391, 496, 503, 516; t. II, 33, 238, 414, 418.
PAUL (Saint), t. I, 41, 364.
PAYEN (Louis), t. II, 122 à 124.
PAWLOWSKI, t. II, 418.
PAYOT, t. I, 362, 497.

Péguy (Charles), t. I, 46 *et note*, 292, 308, 513.
Péringuey (René), t. II, 393 *note 2*.
Pétrone, t. II, 455.
Perrault (Charles), t. I, 40, 180 *et suiv.*; t. II, 35, 409.
Pfordten (Baron von der), t. I, 321 *et suiv.*
Phidias, t. I, 238, 390, 431.
Pie VI, pape, t. I, 442.
Pie X, pape, t. I, 362.
Picard (André), t. I, 197, 198, 199, 205; t. II, 239, 242.
Picquart (Georges), t. I, 261.
Pindare, t. I, 28.
Pixérécourt (Guilbert de), t. II. 305.
Plateau (Marius), t. II, 390.
Platon, t. I, 232 à 247; t. II, 376.
Plaute, t. II, 180.
Plessis (Frédéric), t. II, 444.
Poincaré (Raymond), t. II, 226.
Polti (Georges), t. II, 187.
Polybe, t. I, 238, 240, 473.
Porto-Riche (Georges de), t. I, 197, 198, 202, 203, 205, 226, 227; t. II, 83, 86, 306 *note*, 307, 308.
Pottier (Edmond), t. I, 431.
Poussin (Nicolas), t. II, 443.
Prades (Abbé de), t. I, 10.
Pradon (Nicolas), t. I, 47.
Prosperi (de), t. I, 411.
Proudhon (P.-J.), t. I, 406; t. II, 389 *note 2*.
Prozor, t. II, 166 à 168.
Psichari (Ernest), t. II, 395.
Pujo (Maurice), t. I, 488; t. II, 134.

Q

Quinet (Edgar), t. I, 394.

R

Rabelais, t. I, 407; t. II, 124, 418.
Racine, t. I, 30 à 48, 156, 166, 168, 169, 178, 225, 230, 235, 257, 400, 499; t. II, 7, 11 à 36, 52, 63, 66, 81, 89, 95, 111, 133, 143, 168, 175, 207, 214, 252, 254, 301, 304, 306 *note*, 336, 337, 339, 342, 353, 364 et 365, 412 à 419, 428, 443, 451.
Raso Negrini (Valerio), t. II, 380.
Regnard, t. I, 230, 399; t. II, 360.
Reinach (Joseph), t. I, 264; t. II, 226, 239, 327.
Reinach (Salomon), t. II, 414.
Remusat (Charles de), t. I, 394.
Renan (Ernest), t. I, 104, 306, 370, 378; t. II, 167, 168, 445.
Renard (Jules), t. II, 159 et 160, 306 *note*, 307, 308.
Renaud (Joseph), t. II, 136 à 138.
Renaudin (Paul), t. I, 491, 493.
Renié (François), t. II, 368.
Renouvier (Charles), t. I, 394.
Retz (Cardinal de), t. I, 406, 463.
Réville (Albert), t. I, 394.
Riberolles (de), t. II, 180.
Richelieu, t. I, 63 à 72, 471; t. II, 304, 366 à 369.
Richepin (Jean), t. I, 303 *note*, 473.
Rieux (Lionel des), t. II, 444.

RIP (Georges THÉNON dit), t. II, 133 à 135.
RIVAROL, t. I, 13, 342.
RIVOIRE (André), t. II, 69 à 72.
ROBESPIERRE, t. I, 37, 245; t. II, 137.
ROCHEFORT (Henri), t. I, 152, 294.
ROCHEFORT (Mme de), t. I, 145.
ROCHETTE (Henri), t. I, 459 à 464.
ROMAIN (Jules), t. I, 413.
RONDEL (Auguste), t. I, 425 à 428.
RONSARD, t. I, 33 *note*; t. II, 154, 362, 443.
ROSARD (Raphaël), t. II, 393 *note 2*.
ROSEMBERG, t. I, 461.
ROSTAND (Edmond), t. I, 400; t. II, 286, 292.
ROTHSCHILD (Henri de), t. I, 197.
ROUSSEAU (Isaac), t. II, 394.
ROUSSEAU (J.-J.), t. I, 19, 24, 89, 93, 125, 127, 133, 134, 137, 145, 152, 253, 333 à 351, 386 à 389, 421 *et suiv.*, 436, 480, 500 à 502, 526; t. II, 361 *et note*, 362, 388 à 394.
ROUSSEAU (Suzanne), née BERNARD, t. II, 394.

S

SABATIER (Paul), t. I, 394.
SAGASTA (Mateo), t. II, 381.
SAINTE-BEUVE, t. I, 33 *note*, 37, 49, 56, 57, 60, 104, 116, 515; t. II, 52, 409.
SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER, t. II, 415.
SAINTINE (Xavier dit Boniface), t. I, 401.
SAINT-JUST, t. I, 37.
SAINT-REAL (Abbé de), t. I, 463.
SAINT-SIMON, t. I, 37.
SAINT-SIMON (Duc de), t. I, 37, 153, 448 *et suiv.*
SALANDRA, t. II, 399.
SALEY (René), t. II, 393 *note 2*.
SALLUSTE, t. I, 463.
SALOMON (Mlle), t, I, 218.
SAND (George), t. I, 358; t. II, 301.
SANGNIER (Marc), t. I, 362.
SARCEY (Francisque), t. II, 434.
SARDOU (Victorien), t. I, 401; t. II, 289.
SAUVAIRE, t. II, 152.
SAVOIR (Alfred), t. I, 197, 211.
SCANTREL (Yves), t. I, 499.
SCHLEGEL, t. I, 400.
SCHLUMBERGER (Jean), t. II, 129 et 130, 306 *note*.
SCOTT (Walter), t. II, 407.
SCRIBE (Eugène), t. I, 399 à 401; t. II, 206, 289, 304, 305, 429.
SCUDÉRY (Mlle de), t. II, 15.
SCHNITZLER (Arthur), t. I, 202.
SÉAILLES (Gabriel), t. I, 362.
SÉCHÉ (Alphonse), t. II, 138 à 140, 250.
SEDAINE, t. II, 408 *note*.
SÉE (Edmond), t. I, 197.
SÉGUR (Comte de), t. I, 7, 8, 9, 15.
SEIGNOBOS (Charles), t. I, 270, 272.
SEM, t. II, 144.
SENAC DE MEILHAN, t. I, 141.
SÉNARD, t. I, 103, 116 *et note*.
SÉNÈQUE, t. I, 90.

SERRIÈRE (Abbé), t. I, 442 *et suiv.*
SÉVERINE (Mme), t. II, 314.
SÉVIGNÉ (Mme de), t. II, 361, 362.
SHAKESPEARE, t. I, 113; t. II, 157 et 158, 176, 214, 301, 306 *note*, 374.
SHAW (G.-Bernard), t. II, 306 *note*.
SILVAIN (Eugène), t. II, 175, 294 *note*.
SOCRATE, t. I, 90, 242.
SOPHOCLE, t. I, 238; t. II, 63, 175, 265, 301.
SOREL (Georges), t. I, 231, 303.
SOREL (Albert), t. II, 444.
SOUCHON (Paul), t. II, 174 à 175.
STAEL (Mme de), t. I, 5.
STANISLAS de Lorraine, t. I, 17.
STENDHAL (Henri Beyle), t, I, 133, 134, 150, 151 à 161, 261, 314, 404, 413, 454 à 458, 482 *et note*, 517, 519, 520; t. II, 36, 190, 301, 305, 336, 407, 410, 429.
STRAUSS (Oscar), t. II, 215.
SUARÈS (André), t. I, 344 *et suiv.*; t. II, 306 *note*, 307.
SYNGE (John M.), t. II, 306 *note*.

T

TACITE, t. I, 473; t. II, 400.
TAINE (Hippolyte), t. I, 37, 436, 471; t. II, 444.
TALLEYRAND, t. I, 5.
TÉRY (Gustave), t. I, 227, 228 *note*; t. II, 378.
THALAMAS, t. I, 463; t. II, 415.
THARAUD (Jean et Jérôme), t. I, 74 *note*, 92.
THÉOPHRASTE, t. II, 307 *note*.
THIBAUDET (Albert), t. I, 429, 432; t. II, 371 *et suiv.*
THOMAS (Louis), t. I, 124 à 132, 419; t. II, 406 *et suiv.*
THOMSEN (Agnès), t. II, 306 *note*.
THUCYDIDE, t. I, 115, 275, 278.
TERRASSE (Claude), t. II, 146, 198.
TILLY, t. I, 12, 22.
TITE-LIVE, t. II, 400.
TOEPFER (Rodolphe), t. I, 33 *note*.
TOLSTOÏ (Léon), t. I, 113, 211, 394; t. II, 294 *note*.
TURENNE, t. I, 27.
TURGOT, t. I, 394, 396 *et note*.

U

UDINE (Jean d'), t. I, 413.
URFÉ (Honoré d'), t. I, 415 à 418; t. II, 361.

V

VAGANAY (Hugues), t. I, 417.
VALABRÈGUE (Albin), t. I, 197, 202; t. II, 327.
VALLÈS (Jules), t. I, 406.
VALOIS (Georges), t. II, 379 *note*.
VANDEREM (Fernand), t. I, 197, 198, 202, 205.
VAUGEOIS (Henri), t. II, 370.
VAUVENARGUES, t. I, 28; t. II, 307 *note 2*.
VÉBER (Pierre), t. I, 197; t. II, 82, 116 à 119, 215, 216, 217, 238.

VENDÔME (S. A. R. Mme la duchesse de), t. II, 46.
VERHAEREN (Émile), t. II, 152 à 157.
VERLAINE (Paul), t. I, 315, 317; t. II, 307 *note*.
VERNE (Jules), t. I, 37.
VEROLA (Paul), t. II, 226 à 230.
VEUILLOT (Louis), t. I, 406.
VIELÉ-GRIFFIN (Francis), t. II, 306 *note*, 307.
VIGNY (Alfred de), t. I, 364, 516; t. II, 181 à 183, 301, 395 à 398.
VILNER, t. II, 114.
VILLARS (Duc de), t. I, 525.
VILLEROI (Les deux), t. I, 447 *et suiv.*
VILLON, t. II, 418.
VINCI (Léonard de), t. I, 225.
VITART, t. II, 36.
VICO (Jean-Baptiste), t. I, 394.
VISCONTI, t. II, 90.
VIVIANI (René), t. I, 334 *et suiv.*
VOGELSANG, t. I, 330.
VOGÜÉ (Vicomte de), t. I, 357.
VOLTAIRE, t. I, 19, 102, 133, 134, 136, 137, 146, 154, 243, 246, 264, 299, 304, 375, 394, 407, 434; t. II, 18, 21, 34, 124, 133.

W

WAGNER (Richard), t. I, 314; t. II, 448.
WEIL (Maurice), t. I, 261.
WEISS (J.-J.), t. II, 434.
WICHELER, t. II, 161.
WILDE (Oscar), t. II, 447, 452.
WILLY (Mme Colette), t. II, 92 à 93, 116, 117.
WOLFF (Pierre), t. I, 197, 198, 200, 204, 211, 213, 230.
WYSPIANSKI (Stanislas), t. II, 306 *note*.

Y

YVER (Colette), t. I, 313.

Z

ZANGWILL (Israël), t. I, 218.
ZUYLEN (Mme de), t. I, 197.
ZOLA (Émile), t. I, 115; t. II, 175, 191.

ACTEURS CONTEMPORAINS

ET DIRECTEURS

nommés dans le tome II

A

ANTOINE, 40, 133, 255, 298, 309, 314, 411 *et suiv.*, 414 *et suiv.*
ARQUILLÈRE, 189, 242.

B

BADET (Mme Régina), 106.
BAUR (Harry), 223.
BARON, 109, 110.

Bartet (Mme), 22, 31, 59, 66, 210, 421, 423.
Bérangère (Mme), 179.
Bernhardt (Mme Sarah), 293.
Berthez (Armand), 107.
Bour, 143.
Bourrillon, 159.
Bovy (Mlle), 176.
Brasseur, 159, 224, 225.
Bray (Mlle Yvonne de), 100.
Brûlé (André), 100.

C

Cassive (Mme), 146.
Capellani, 189, 201.
Caron (Mme Cécile), 201.
Clador (Mme), 179.
Colombey, 176.

D

Daussmond (Mlle Betty), 164, 176.
Darcourt (Mme Juliette), 201.
Dax (Jean), 176.
Dearly (Max), 82, 164, 198, 224, 225.
Desprès (Mme Suzanne), 237.
Dermoz (Mlle), 161.
Deschamps, 116.
Desjardins, 133.
Ducos (Mlle), 176.
Dublin, 173.
Dumény, 201.
Dorgère (Mme Arlette), 159.
Dorziat (Mlle Gabrielle), 104, 223.
Dubosc (André), 100, 220.
Dubosc (Gaston), 136, 220.
Duluc (Mme), 171.

E

Even (Mlle), 176.

F

Fenoux, 176.
Franck (Alphonse), 315.
Frévalles (Mme), 143.
Fusier (Mme), 220.

G

Gauthier, 143.
Géniat (Mlle), 176.
Guitry (Le père), 89, 195.
Guitry (Sacha), 196.
Guy, 159, 224, 225.
Guyon (Mlle Cécile), 119.
Granier (Mme Jeanne), 224, 225.

H

Hading (Mme Jane), 143.
Hamilton, 238.
Hasti, 176.
Hervé, 179.
Huguenet, 143, 205, 237.

I

Isola (Les frères), t. II, 144.

J

Jacque, 163.
Jahne (Mme Léonie), 220 .
Joffre, 176.
Joubé, 133.

K

Konstantin (Mlle Léopoldine), 169.

L

Lamy (Charles), 146.
Laparcerie (Mlle Cora), 94, 124.

LAVALLIÈRE (Mme), 224, 225.
LE BARGY, 237.
LE BARGY (Mme Simone), 315.
LÉLY (Mlle Madeleine), 87, 89, 201.
LENDER (Mme Marcelle), 242.
LEVEY (Mlle Ethel), 164, 165.
LION (Mme Jeanne), 176.
LYSÈS (Mme Charlotte), 196.
LHERBAY (Mlle), 176.

M

MAILLE (Mlle), 176.
MARS (Séverin), 106.
MAX (de), 179.
MÉALY (Mme), 159.
MÉRINDOL (Mme), 176.
MORICEY, 238.
MISTINGUETT (Mlle), 81.
MORENO (Mme), 455.
MOUNET (Paul), 176.
MORGANE (Mme), 176.
MOUNET-SULLY, 31.

N

NORY (Mlle Alice), 164, 223.

P

PASCAL (Mme), 179.
POLIN, 197.
PIÉRAT (Mme), 37.
POLAIRE (Mlle), 83, 189.
POREL, 128.
PRINCE, 159.

R

RÉGNIER (Mme Marthe), 119, 136, 183.
REUVER (Mlle), 238.
RÉJANE (Mme), 95, 96, 97, 196, 218, 220.
RUBINSTEIN (Mlle Ida), 156.

S

SAMUEL, 158.
SAULIER (Mme Jeanne), 159.
SIGNORET, 89, 201.
SILVAIN, 10 *note*, 176.
SILVAIN (Mme), 176, 423.
SILVESTRE, 159.
SIMON, 176.
SIMON (Marcel), 164.
SOREL (Mlle Cécile), 151.

T

THOMASSIN (Mlle), 116, 242.

U

UGALDE (Mme), 159.

V

VAN DOREN (Mlle), 169.
VARGAS, 89.
VILBERT, 238.

W

WIEHE (Mme Charlotte), 82.

Y

YRVEN (Mme Marcelle), 159.

TABLE DES MATIÈRES

La forêt des Cippes

ESSAIS DE CRITIQUE

tome II

Les initiales portées dans les crochets disent la source des chapitres : A. F. l'*Action française*, journal quotidien, édition de Paris ; R. C., la *Revue critique des idées et des livres* ; A. F. r., l'*Action française*, revue.

Pages

AVERTISSEMENT XI

Théâtre classique

SUR CORNEILLE.

Nicomède [A. F. 16 juin 1912] 5

SUR RACINE.

Les chœurs d'Athalie [A. F. 4 avril 1910] 11
Iphigénie [A. F. 3 novembre 1910] 14
Bajazet [A. F. 14 janvier 1912] 17
Le Caractère de Bérénice [A. F. 14 janvier & 4 février 1912]. 22
Après la représentation d'Andromaque [A. F. 14 juillet 1912] 31

Pages

SUR MOLIÈRE.

L'École des Maris [A. F. 21 janvier 1912]..... 37
Le Malade imaginaire [A. F. 20 octobre 1912]..... 40

SUR MARIVAUX.

Le Jeu de l'Amour et du hasard [R. C. 10 avril 1911]..... 46
Le triomphe de l'Amour [A. F. 13 avril 1912]..... 53

L'IPHIGÉNIE DE MORÉAS [A. F. 2 & 9 juin 1912]..... 59

Chronique de la scène en 1912

[A. F.]

JANVIER.

Pour vivre heureux, comédie de MM. RIVOIRE & MIRANDE, à la Renaissance..... 69
Le Redoutable, de Mlle LENÉRU, à l'Odéon..... 72
Rue de la Paix, au Vaudeville..... 76
Les Petits, de M. NÉPOTY, au théâtre Antoine..... 77

FÉVRIER.

Le bonheur sous la main, comédie de M. Paul GAVAULT, aux Variétés..... 81
Pompette, de MM. Pierre VEBER & MONTREL — *Zubiri*, de M. de PORTO-RICHE — *Champion de boxe (dans sa catégorie)*, de M. Yves MIRANDE; — à la Comédie-Royale..... 82
L'Assaut, de M. Henry BERNSTEIN, au Gymnase..... 83
Esther, princesse d'Israël, de MM. S. C. LECONTE & A. DUMAS, musique de M. Jehin, à l'Odéon..... 89
Le mystère de la Chambre jaune, de M. Gaston LEROUX, à l'Ambigu..... 90
En camarades, de Mme Colette WILLY, au théâtre Michel. 92
Reprise des *Maris de Léontine*, comédie de M. Alfred CAPUS, aux Bouffes..... 93
L'Aigrette, comédie de M. Dario NICCODEMI, au théâtre Réjane..... 95
Le Cœur dispose, de M. Francis de CROISSET, à l'Athénée.. 97

Pages

MARS.

Bel-Ami, adaptation de M. NOZIÈRE, au Vaudeville..... 101
Puissance de Roi, drame politique de Mme Karen BRAMSON, au théâtre Marigny..... 104
Sapho, opérette de MM. André BARDE & Michel CARRÉ, musique de M. CUVILLIER, aux Capucines..... 106
La Joie du Sacrifice, de MM. J.-J. BERNARD — *Les Visiteurs nocturnes*, de M. Tristan BERNARD — *Jean III*, de M. Sacha GUITRY ; — le tout à la Comédie-Royale... 107
Le Ménage de Molière, cinq actes en vers de M. Maurice DONNAY, aux Français..... 110
Le Comte de Luxembourg, opérette, musique de M. Franz LEHAR, à l'Apollo..... 114
La Cage ouverte, comédie de M. Édouard BOURDET, au théâtre Michel..... 114
En garde ! comédie de MM. CAPUS & VEBER, à la Renaissance..... 116
Le Carnaval de Puce et de Plock, de MM. MORIN & Marcus BERNARD — *l'Obsédé*, de M. André de LORDE — *le beau Régiment*, de M. FRANCHEVILLE ; — au Grand-Guignol.. 120
Agnès, dame galante, comédie de MM. Henry CAIN & Louis PAYEN, musique de M. FÉVRIER, aux Bouffes-Parisiens..... 122

AVRIL.

Mioche, de M. Pierre BERTON — *On naît esclave*, de MM. Tristan BERNARD & Jean SCHLUMBERGER ; — au Vaudeville..... 125
L'honneur japonais, de M. Paul ANTHELME, à l'Odéon.... 130
Les Fils Touffe sont à Paris, revue de MM. RIP & BOUSQUET, au théâtre Femina..... 133
Mil neuf cent douze, de MM. Charles MULLER & Régis GIGNOUX, au théâtre des Arts..... 133
Reprise de *Divorçons*, à la Renaissance..... 136
Le Coquelicot, de M. J.-J. RENAUD, à l'Ambigu..... 136
Un Sans-Patrie, de MM. Alphonse SÉCHÉ & Jules BERTAUT, au Nouveau théâtre d'Art..... 138

MAI.

La Crise, de MM. Paul BOURGET & André BEAUNIER, à la Porte Saint-Martin..... 141

Pages

Ce qu'on veut dire, revue de MM. Hugues DELORME & Jean DERYMON, aux Capucines 144
On purge bébé, de M. FEYDEAU — *Le tiers porteur*, opérette de MM. KOLB, de FOUQUIÈRES & Claude TERRASSE ; — au théâtre Michel 145
Reprise de *Sapho*, d'Alphonse DAUDET & d'Adolphe BELOT, aux Français 146
Gaspard de Besse, de MM. SAUVAIRE & de NUS, au théâtre Antoine 152
Hélène de Sparte, tragédie de M. Émile VERHAEREN, à l'Odéon 152
Reprise d'*Orphée aux Enfers*, aux Variétés 157
Dernière heure, de M. J.-J. FRAPPA, au théâtre de l'Œuvre 159
Reprise de *Poil de Carotte*, de Jules RENARD, aux Français. 159
Jeannine, comédie de M. Pierre GRASSET, au théâtre des Arts 160
Le Feu de Saint-Jean, de MM. FONSON & WICHELER, à la Renaissance 161
Perdreau et *la Petite Dernière*, de M. Robert DIEUDONNÉ — *L'inoubliable Nuit*, de MM. GROSSMITH & Max DEARLY ; — à la Comédie-Royale 163

JUIN.

Morituri, de M. PROZOR — *Ames sauvages*, de Mme Camille CLERMONT & M. Séverin MARS ; — au théâtre Réjane et au théâtre de l'Œuvre 166
Sumurum, pantomime, au Vaudeville 169
Comediante, de M. Maurice MAGRE, aux Français 170
Le grand Match, de MM. A. LEROY & P. CARTOUX — *le Sacrifice*, tiré de M. DUVERNOIS par M. J. d'AGUZAN — *la Bienfaitrice*, de M. P. GIAFFERI — *Pendant l'Armistice*, tiré de MAUPASSANT, par M. Armand CHARPENTIER — *l'Esprit Souterrain*, tiré de DOSTOÏESVSKY, par M. LENORMAND ; — le tout au Grand-Guignol... 171
Antoine et Cléopâtre, de M. Paul SOUCHON — *Andromaque*, traduite d'EURIPIDE par MM. JAUBERT & SILVAIN ; — aux Arènes de Lutèce 174
Reprise du *Dindon*, au Vaudeville 176
Un soir de Pâques, légende roumaine traitée par MM. Albert KEIM & Alfred GRAGNON — *Les Amours d'Ovide*, de MM. MOUÉZY ÉON, AUZANET & FARAL ; — aux Variétés. 177

Pages

Les Amants de Pontoise, de M. de RIBEROLLES — *Le valeureux poltron*, adapté de PLAUTE par M. H. DARGEL — *Le Cachet Rouge*, tiré d'Alfred de VIGNY par M. LENORMAND ; — au Nouveau Théâtre d'Art..... 179
Reprise de *la Petite Peste*, comédie de M. Romain COOLUS, à la Renaissance..... 183

IMPRESSION DE RENTRÉE..... 185

SEPTEMBRE.

Les Yeux ouverts, comédie de M. Camille OUDINOT, au théâtre Réjane..... 186
Reprise de *Château historique*, comédie de MM. Alexandre BISSON & BERR de TURIQUE, au Gymnase..... 190
Reprise de *Nana*, de ZOLA & BUSNACH..... 191

OCTOBRE.

La Prise de Berg-op-Zoom, comédie de M. Sacha GUITRY, au Vaudeville..... 192
Aglaïs, de M. BÉNIÈRE — *Séance de Nuit*, de M. Georges FEYDEAU ; — à la Comédie-Royale..... 196
La Bonne Maison, comédie de MM. GANDRAY & CLERC — *Chonchette*, de MM. de FLERS & de CAILLAVET, musique de Claude TERRASSE ; — au théâtre Michel.. 197
Reprise du *Détour*, de M. Henry BERNSTEIN, au Gymnase. 198
Cœur de Française, drame de MM. BERNÈDE & BRUANT, à l'Ambigu..... 201
Reprise de *la Robe rouge*, de M. BRIEUX ; à la Porte Saint-Martin..... 205

NOVEMBRE.

Bagatelle, comédie de M. Paul HERVIEU, aux Français... 207
L'Ombre des Statues, drame de M. Georges DUHAMEL, à l'Odéon..... 213
L'Idée de Françoise, comédie de M. Paul GAVAULT, à la Renaissance..... 214
Les Invisibles, drame de MM. André de LORDE & Alfred BINET, aux Matinées de l'Ambigu..... 214
La Maison de Temperlé, adaptée de Sir Conan DOYLE par M. Eugène GUGENHEIM, au théâtre Sarah-Bernhardt.. 215
Le Soldat de Chocolat, opérette viennoise adaptée par M. Pierre VEBER, musique d'Oscar STRAUSS, à l'Apollo. 215

Pages

Le Grand Nom, pièce viennoise de MM. Victor LÉON & Léo FELD, adaptée par M. Pierre VEBER, au théâtre des Arts 216

Un Coup de téléphone, comédie de MM. Paul GAVAULT & Georges BERR, au théâtre Réjane 217

Crédulités, de M. BÉNIÈRE, au théâtre Antoine 220

Le diable Ermite, comédie de M. Lucien BESNARD, à l'Athénée 222

L'Habit vert, comédie de M. de FLERS & de CAILLAVET, aux Variétés 224

Madame de Châtillon, drame de M. Paul VÉROLA, à l'Odéon 226

Les Flambeaux, de M. Henry BATAILLE, à la Porte Saint-Martin 230

La Bonne Vieille Coutume, de MM. DAVIS, DŒRMANN & BÉNÉDICT, aux Bouffes parisiens ; — *Le Roi de l'Or*, au Châtelet — *La Présidente*, de MM. Maurice HENNEQUIN & Pierre VEBER, au Palais-Royal 237

DÉCEMBRE.

La Peau de l'Ours et *les Phares Soubigou*, comédies de M. Tristan BERNARD — *Dozulé*, comédie de M. André PICARD ; — à la Comédie-Royale 239

Généralisations

A PROPOS DE SERVIR : PIÈCES PATRIOTIQUES, PIÈCES MILITAIRES [A. F. r. 15 mai et 15 juin 1913] 245

A PROPOS DU SECRET : PIÈCES PATHOLOGIQUES [A. F. r. 15 juin 1913] 261

VOULOIR : COMÉDIE-PROVERBE [A. F. r. 15 juillet 1913] 276

LE THÉATRE EN 1913 [A. F. r. 15 août 1913] 286

Abondance de grands noms, manque général de composition. — Plus d'émotion dans les sujets à mesure qu'on sait moins la communiquer. — Conséquences du développement matériel du théâtre. — L'exemple de M. Rostand. — Théâtres pour tous publics. — Chances d'un renouveau...

ESSAI DE RÉNOVATION DRAMATIQUE : LE THÉATRE DU VIEUX-

Pages

COLOMBIER [A. F. r. 15 octobre 1913] 296

LE JUIF DANS LE THÉATRE DE M. BERNSTEIN. *Essai de critique psychologique* [R. C. 25 février 1912] 309

LES IDÉES DRAMATIQUES ET L'ŒUVRE DE M. ALBERT GUINON [R. C. 25 avril 1912] 329

LA PRÉFACE DU *PHALÈNE* [R. C. 25 février 1914] 344

Appendices

En italiques, les titres des textes cités en appendice, presque tous de Pierre Gilbert; lorsqu'ils sont d'une autre main, le nom de l'auteur suit entre parenthèses.

I. — La méditation de Parthenizza 359
Du sentiment magistral de la nature [R. C. 10 novembre 1911]. 360

II. — M. Masson-Forestier navré 364
« Un peu de nouveau sur Racine » où il est peu question de Racine [R. C. 25 mars 1911] 365

III. — La politique de Richelieu 366
Pour répondre au monument de Guiton [R. C. 25 octobre 1911]. 366

IV. — Sur Flaubert 370
Avertissement [R. C. 10 janvier 1912] 370
Art et Symbole [R. C. 25 décembre 1912] 371

V. — Les manuscrits de Pierre Gilbert 373
Troïlus et Cressida [A. F. 31 mars 1912] 374

VI. — Jules Lemaitre et Anatole France 375
Curieux dialogue de ces maîtres [R. C. 10 juin 1910] 375

VII. — Le Sémitisme au théâtre [R. C. 10 février 1911] 378

VIII. — L'Espagne politique en 1910 379
Don Antonio Maura [A. F. 17 janvier 1910] 382

Pages

IX. — Sur Jean-Jacques Rousseau.
1. *La fête clandestine* (Eugène Marsan)..... 388
2. Jean-Jacques Rousseau citoyen..... 393

X. — Sur Alfred de Vigny..... 395
Les deux Moïse [A. F. 8 juin 1910]..... 395

XI. — Italie..... 399
La nouvelle Croisade des Enfants [R. C. 25 avril 1914]..... 400

XII. — Criterium du Jugement politique..... 402
Un ancêtre de l'Action française : Juvénal des Ursins [A. F. 8 juin 1910]..... 402

XIII. — Le lecteur..... 406
Le pèlerin supposé ou les vaines amours de la Marquise de Becarelli [R. C. 10 mars 1912]..... 408

XIV. — La querelle d'Iphigénie en 1910..... 411
1. *Notes d'un témoin* (Eugène MARSAN)..... 411
2. *Commentaires* (Raoul MONIER)..... 414

XV. — L'Iphigénie de Moréas..... 420
1. *Le 26 mai 1912* [A. F.]..... 420
2. *Le 2 juin 1912* [A. F.]..... 422

XVI. — Théâtre romantique..... 424
1. *Sur Alexandre Dumas* [A. F. 7 juillet 1912]..... 424
2. *Sur Alfred de Musset* [A. F. 10 et 24 mars 1912]..... 430

XVII. — Remarques sur la Critique dramatique..... 434
Celle de M. Henri Bidou [R. C. 25 janvier 1912]..... 434

XVIII. — La bataille navale..... 438
Le premier coup de canon de Tsushima [R. C. 25 juin 1913].. 438

XIX. — L'intérêt des prolétaires..... 442

XX. — René-Marc Ferry..... 443
Minerva (Jean Longnon)..... 443

Pages

XXI. — Le *Phalène* 445
1. *Analyse et Commentaire* [A. F. r. 15 novembre 1913].... 445
2. *En marge de l'humanité* (André du Fresnois)..... 454

Table des auteurs cités et des noms principaux..... 459

FIN

du tome II & dernier.

1356 711

ACHEVÉ D'IMPRIMER

LE VINGT-SEPT MAI MIL NEUF CENT DIX-HUIT

PAR L'IMPRIMERIE PROTAT FRÈRES

A MACON

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

OCT 24 1969

OCT 19 1970

DEC 10 1971

CE

a39003 003321154b

CE PQ 0139
.C65 1918 V2
C00 CRABOS, PIER LA FORET D
ACC# 1382799